

SUA INCELENÇA, RICARDO III: SHAKESPEARE EM DIÁLOGO
COM O IMAGINÁRIO CULTURAL NORDESTINO

Dra. ANNA STEGH CAMATI
Centro Universitário Campos de Andrade – UNANDRADE
Curitiba, Paraná, Brasil
ascamati@gmail.com

Dra. LIANA LEÃO
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil
lianaleao@me.com

RESUMO: O espetáculo de rua *Sua Incelença, Ricardo III*, uma produção intercultural do grupo de teatro nordestino Clowns de Shakespeare, com direção de Gabriel Villela, conjuga o lirismo da poesia dramática shakespeariana com música e dança. Com base em postulados teóricos contemporâneos, o presente ensaio visa discutir o abasileiramento de *Ricardo III*, realizado pela trupe por meio da inserção no texto espetacular de elementos do imaginário cultural do sertão nordestino, dentre eles o cangaço, a literatura de cordel e as incelenças. Objetiva-se, ainda, mostrar que a música assume importantes funções expressivas e narrativas na adaptação da peça histórica de Shakespeare para a cena.

Palavras-chave: Adaptação cênica. Intermidialidade. Teatro intercultural. Musicalização.

Artigo recebido em: 23 ago. 2018.
Aceito em: 17 set. 2018.

CAMATI, Anna Stegh; LEÃO, Liana. *Sua Incelença, Ricardo III: Shakespeare em diálogo*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 230-251.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.

SUA INCELENÇA, RICARDO III: SHAKESPEARE IN DIALOGUE WITH THE CULTURAL IMAGINARY OF NORTHEASTERN BRAZIL

ABSTRACT: The street spectacle *Sua Incelença, Ricardo III*, an intercultural production by the Northeastern theatre group Clowns de Shakespeare, directed by Gabriel Villela, fuses the lyricism of Shakespeare's dramatic poetry with music and dance. In the light of contemporary critical perspectives, the present essay aims to discuss the brazilianizing of *Richard III*, accomplished by the troupe through the insertion of elements into the performance text that allude to the cultural imaginary of the Northeastern backlands, mainly the *cangaço*, *cordel* literature and the *incelenças*. Furthermore, evidence will be provided that music assumes important expressive and narrative functions in the stage adaptation of the Shakespearean history play.

Keywords: Stage adaptation. Intermediality. Intercultural theatre. Musicalization.

INTRODUÇÃO

O grupo de teatro potiguar¹ Clowns de Shakespeare, com sede em Natal, Rio Grande do Norte, tem trabalhado de forma colaborativa desde 1993. O nome da trupe foi inspirado no poema "Poética", de Manuel Bandeira, um manifesto da poesia modernista brasileira, no qual o "eu" lírico confessa seu anseio pela liberdade de expressão exercida pelos *clowns* shakespearianos. Esse desejo de romper com formas acadêmicas tradicionais torna-se a bandeira do grupo que decide eleger o lirismo clownesco como elemento principal de suas montagens.

Sonho de uma noite de verão (1993), *Noite de Reis* (1994), *A megera do nada* (1996 – título proposto para *A megera domada*) e *Muito barulho por quase nada* (2003 – novo título para *Muito barulho por nada*) fazem parte do repertório de apresentações do grupo Clowns. Em 2010, uma releitura intercultural da peça *Ricardo III* (1592-1593), rebatizada *Sua Incelença, Ricardo III*², foi realizada como um projeto de risco, visto que as peças históricas têm a reputação de serem pouco palatáveis para plateias populares no Brasil. No entanto, essa produção, dirigida

¹ O adjetivo potiguar remete a pessoas que nasceram ou vivem no estado do Rio Grande do Norte. A denominação remonta ao nome de uma tribo tupi que habitava regiões litorâneas do Nordeste.

² A versão completa e videoclips do espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III* estão disponíveis no acervo digital Global Shakespeares <<http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/>>

por Gabriel Villela, encenador conhecido e premiado em âmbito nacional e internacional, foi muito bem sucedida, proporcionando ao grupo reconhecimento por parte do público e da crítica.

Com a crescente valorização das linguagens artísticas populares, o grupo Clowns de Shakespeare privilegia a estética de cena híbrida que combina e funde o lirismo da poesia dramática shakespeariana com música e dança. A música já é anunciada no título do espetáculo: o vocábulo “incelença” encerra um trocadilho que o aproxima da tradição shakespeariana: além de remeter aos tradicionais cantos fúnebres do sertão nordestino, também inclui o sentido de Sua Excelência, título honorífico utilizado desde os tempos do Brasil Império e até hoje empregado em nosso país para referir-se a autoridades, gerais e políticos do alto escalão.

O espetáculo é levado à cena em um picadeiro de circo estilizado, montado em lugares públicos, com três carroças ciganas, utilizadas como espaços de representação. Ao eleger uma arena circense, que permite a introdução de elementos farcescos e grotescos no espetáculo – já configurados, de uma maneira mais discreta, no texto de Shakespeare – o grupo Clowns consegue estabelecer a atmosfera e o tom adequados para ambientar o “circo de horrores” engendrado por Ricardo. O mote shakespeariano “O mundo todo é um palco” é transformado em “O mundo todo é um grande picadeiro” (Figura 1).



Figura 1 – O picadeiro de circo estilizado montado na frente da Igreja da Ordem em Curitiba.
Fonte: Acervo das autoras – Estreia nacional do espetáculo no 20º Festival de Curitiba.

Entende-se por farsa uma forma de comédia com a apresentação de situações que pendem para um cômico “grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado” (PAVIS 1999: p. 164). Apesar de não ter escrito farsas, Shakespeare escreveu comédias que podem ser encenadas de modo farcesco, dentre elas *A comédia dos erros* (1594) e *A megera domada* (1596). Nas peças históricas, o farcesco se manifesta na criação da figura de Falstaff, um personagem glutão, fanfarrão e cheio de vícios e, em menor escala na caracterização do personagem-título de *Ricardo III*, apontada por diversos críticos como derivada do Vício medieval³. Acreditamos ser provável que a ênfase no farcesco na composição do Ricardo brasileiro se originou a partir desse tipo de comentários da crítica shakesperiana.

O grupo Clowns de Shakespeare objetiva desmistificar e popularizar Shakespeare no espaço da rua, um *locus* privilegiado para reciclagens e negociações culturais. Nesse sentido, para adequar seus espetáculo a plateias que transitam em espaços públicos, a trupe potiguar trabalha com gêneros, formas e estilos variados, como as *gags* e as grotesqueras do circo e do circo-teatro; as máscaras e as técnicas farcescas herdadas da *commedia dell'arte*; a apropriação e a reinvenção cênica do cordel; a mímica e o teatro de bonecos; a adaptação de técnicas experimentais mais sofisticadas herdadas de teatrólogos como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Eugenio Barba; a reconfiguração de convenções cênicas elisabetanas, dentre elas o travestimento; e a musicalização da cena que assume importantes funções expressivas e narrativas na transposição cênica. Essas estratégias são enriquecidas pela estética barroca de Villela que prima pelo excesso e o contraste de cores encontrado nos inúmeros objetos de cena, nos adereços, nos figurinos e nos cenários. Deste modo, Villela propõe um diálogo profícuo entre os bordados e apliques do interior de Minas Gerais, estado onde nasceu; o couro e os elementos do cangaço do sertão nordestino, região a que pertence o grupo de atores; e a cultura pop dos óculos ray ban do mundo contemporâneo. É na arena estilizada do circo que estes elementos díspares se encontram e festejam a liberdade da criação teatral.

Neste ensaio, com base em postulados teóricos contemporâneos, discutiremos o abrasilamento de *Ricardo III*, visto ser *Sua Incelença, Ricardo III* uma apropriação regional realizada pela trupe Clowns de Shakespeare, por meio da inserção na cena de elementos do imaginário cultural do sertão nordestino, dentre eles o cangaço, a literatura de cordel e as incelenças. Objetivamos, ainda, evidenciar que a trupe utiliza unicamente o texto *Ricardo III*, traduzido por Anna

³ Bernard Shaw (1906) e outros críticos, como A. P. Rossiter (1961) e Bernard Spivack (1958), apontaram que a peça histórica de Shakespeare se aproxima da comédia farcesca, em virtude do caráter caricato de Ricardo, derivado do Vício medieval. Shaw comparou Ricardo com Punch, um fantoche do tradicional teatro popular de marionetes "Punch e Judy" que diverte a plateia, mas é incapaz de atingir a profundidade e o *pathos* exigidos de um protagonista trágico (SHAW, 2013, p. 130-131).

Amélia Carneiro de Mendonça, como base do roteiro cênico. Apesar de algumas passagens terem sido substituídas por músicas do pop rock inglês ou do cancionário popular nordestino, e outras traduzidas em versos de cordel, aproximadamente 30% do texto de Shakespeare é mantido, com falas encurtadas ou sincopadas. As 3.609 linhas da peça histórica são reduzidas a cerca de 1.000 linhas, porém os principais solilóquios de Ricardo são preservados quase na íntegra, como veremos mais adiante. Em nossa análise da musicalização da cena, ilustraremos como se dá a integração entre texto, música e *mise en scène*.

A INSERÇÃO DA ESTÉTICA SERTANEJA DO CANGAÇO NA PRODUÇÃO CÊNICA

O próprio título da produção cênica, *Sua Incelença, Ricardo III*, já indica que se trata de uma apropriação do texto de Shakespeare, tanto no sentido pós-moderno do termo como na acepção mais neutra das teorias da recepção. A montagem adquire diversas camadas de significação no processo de transculturação. No teatro intercultural, como ressalta Patrice Pavis (2008, p. 123-154), um aspecto importante a ser considerado é o diálogo de mão dupla no cruzamento de situações de enunciação e/ou culturas. Peter Burke (2006, p. 42), ao pronunciar-se a esse respeito, esclarece que a ênfase na interculturalidade possibilita a inserção de alusões políticas e morais contemporâneas nas produções cênicas da atualidade. Nesse sentido, o núcleo da narrativa dramática de *Ricardo III* foi traduzido para o imaginário cultural do sertão nordestino, onde uma organização política obsoleta, quase feudal, prevaleceu até o início do século XX.⁴ Com a inserção, na encenação, de elementos que aludem ao cangaço, um elo foi estabelecido entre as questões discutidas no texto clássico apropriado e as circunstâncias locais prevaletentes à época desse período violento da história do Brasil.

A região do cangaço⁵ foi denominada de “sertão medieval” (VASSALO, 1993), por conta da manutenção anacrônica de privilégios feudais pelos ricos senhores de terras, chamados coronéis, que exploravam a população sertaneja. Tendo sido o principal sustentáculo da República Velha (1889-1930), a estrutura sistêmica do coronelismo, arcaica e brutal, transcendia a esfera local para se infiltrar nos mais elevados escalões do poder público e, para garantir prestígio e privilégios, os coronéis exerciam a função de cabos eleitorais de políticos da administração central do Brasil, os quais concediam poderes em troca de favores (LEAL, 2012), uma prática viciosa que, em parte, continua a vigorar não somente no Brasil de hoje, mas também em outros países do mundo globalizado.

⁴ Nosso objetivo não é apresentar uma discussão aprofundada a respeito do cangaço mas, tão somente, destacar algumas contradições desse fenômeno que, segundo nossa leitura, foram inseridas e reconfiguradas no espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III*.

⁵ O cangaço estendeu-se por partes do território de sete estados do Nordeste brasileiro: Alagoas, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Sergipe, Ceará e Piauí.

De acordo com vários historiadores e antropólogos revisionistas, o fenômeno do cangaço é complexo e ambivalente. Os relatos sobre a ação e os objetivos dos cangaceiros apresentam múltiplas contradições, tornando quase impossível separar fato e ficção. Eric Hobsbawm (2000) e Luiz Bernardo Pericás (2010) esclarecem a situação de remotos feudos do sertão nordestino, onde alguns grupos de cangaceiros, apesar de professarem objetivar o combate ao poder hegemônico dos coronéis, frequentemente mudavam de lado e de inclinação, oferecendo seus serviços à oligarquia feudal em troca de privilégios e de recompensa financeira. É fato conhecido que o maior ícone do cangaço, o próprio Lampião, por diversas vezes se aliava, por dinheiro, aos coronéis que combatia em outros momentos. Ou seja, ao invés de fazer justiça social e lutar em prol dos pobres, Lampião, assim como outros cangaceiros, não era um contestador do sistema e provavelmente ambicionava tornar-se ele próprio um coronel.

A trupe Clowns de Shakespeare explora essas contradições a respeito da ética do cangaço: o protagonista Ricardo, duque de Gloucester é equacionado a um despótico e corrupto coronel nordestino que, em sua escalada pelo poder, contrata um cangaceiro sanguinário para eliminar membros de sua família e outros desafetos. Ricardo torna-se um personagem sincrético, ao mesmo tempo shakespeariano e brasileiro, engendrado no medievo britânico e renascido no cangaço sob o sol impiedoso do sertão nordestino. Para se expressar e revelar seus planos diabólicos, ele faz uso tanto de versos shakespearianos (em tradução) como de elementos dos romanceiros em cordel da tradição cultural nordestina.

Na montagem potiguar, há um movimento duplo de descontextualização e recontextualização, ou seja, a retirada de alguns aspectos da cultura fonte e a modificação dos mesmos para que se encaixem na cultura alvo, como teorizam Burke (2006) e Pavis (2008). Esse percurso é marcado por diversos elementos cênicos que remetem à estética sertaneja do cangaço (MELLO, 2012). Nos figurinos misturam-se sedas e brocados, das vestes da nobreza inglesa, com cores, flores, fitas e outros adereços em couro, metal e cipó, da indumentária dos cangaceiros. E um dos personagens, rebatizado de Tyrrel Jararaca pelo coletivo de teatro, destaca-se por estar inteiramente paramentado como cangaceiro, visto que o grupo potiguar realiza a fusão de James Tyrrel, do texto de Shakespeare, com o cangaceiro conhecido como Jararaca (Figura 2).



Figura 2 – Tyrrel Jararaca caracterizado como cangaceiro.
Fonte: Cortesia de Pablo Pinheiro, fotógrafo.

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

EM BUSCA DE UM TEATRO MUSICADO PARA O ESPAÇO DA RUA

A musicalização da cena é uma estratégia recorrente no teatro contemporâneo, constituída de diferentes práticas e abordagens. A noção de teatro musical, em sua acepção ampliada, designa tanto as produções que integram música, texto e elementos visuais, como aquelas que utilizam a música para fins dramáticos (PICON-VALLIN, 2008, p. 20). Ao abordar a música em gêneros diversos, Hans-Thies Lehmann discorre sobre uma ampla tendência à musicalização no teatro, visto que diretores, como Jürgen Kruse “submetem textos clássicos à sua sensibilidade rítmico-musical pautada pelo pop”, e Robert Wilson chama suas adaptações dos clássicos de “óperas” (LEHMANN, 2007, p. 151).

No processo de criação do grupo Clowns, a relação entre teatro e música é arrojada e variável. No lugar de uma dramaturgia pautada apenas no texto, outros

CAMATI, Anna Stegh; LEÃO, Liana. *Sua Incelença, Ricardo III: Shakespeare em diálogo*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 230-251.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 11 nov. 2018.

elementos assumem fundamental importância, dentre elas a música de cena que tende a expressar “aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário” (TRAGTENBERG, 1999, p. 34-35).

Como já foi mencionado, na montagem potiguar, uma grande quantidade de versos do texto-fonte foi cortada e substituída por canções e ritmos para adequar a narrativa shakespeariana ao espaço da rua. As interpolações musicais, além de assumirem funções narrativas e descritivas diversas, estabelecem elos entre as diversas cenas e demarcam as entradas e saídas dos atores, pois a arena ao ar livre não possui recursos cênicos como *blackouts* ou iluminação sofisticada.

Nesse contexto de cenas curtas costuradas por números musicais, Ricardo, o herói-vilão, é caracterizado como um *virtuoso*, capaz de manipular as pessoas pelo poder da música. Na peça de Shakespeare, Ricardo engana a todos com seus intrincados jogos linguísticos e, por meio de seus monólogos e apartes, a plateia tem acesso ao seu pensamento, passando a ser cúmplice de sua perversidade. Em terras brasileiras, o protagonista seduz o público não somente pelos monólogos e apartes, como também e, sobretudo, pela música: o Ricardo brasileiro canta, toca pianola e acordeão.

As variadas formas de música popular, inseridas no espetáculo, desde as incelenças e outras modalidades tradicionais do cancionário nordestino, até a produção musical anglo-saxã, como o pop rock inglês, remetem ao caráter intercultural da encenação, promovendo o aprofundamento do diálogo entre as culturas fonte e alvo, como veremos a seguir.

Na abertura do espetáculo, oito atores (alguns portando meia máscara e nariz de palhaço) adentram o picadeiro, tocando instrumentos musicais, dançando e cantando em coro o conhecido rock sinfônico “Daydream” (1968), do grupo Wallace. A letra da canção, que pode ser relacionada ao *slogan* da contracultura dos anos 60 – “Faça amor, não faça guerra” – evoca flores e sonhos, celebrando a paz e o amor, alimentando falsas expectativas em quem não conhece o texto de Shakespeare.

Após essa entrada, à moda circense, o elenco dirige-se ao centro da cena demarcada por um dispositivo circular de madeira pintado de vermelho, o palco dentro do palco. Um dos atores saúda a plateia, assumindo o papel de personagem-coro⁶ ou narrador, para apresentar ao público os rudimentos da fábula, principalmente detalhes sobre a questão do conflito sucessório pelo trono da Inglaterra na fase final da Guerra das Rosas, fatos que a maioria dos espectadores brasileiros desconhece:

⁶ Há outras intervenções do personagem-coro, representado por diferentes atores ao longo do espetáculo, para fornecer ao espectador as informações necessárias para a compreensão do enredo.

Senhoras e senhores, boa noite! O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare apresenta o espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III*, de William Shakespeare⁷. Eu peço a vocês, gentis espectadores, que deixem a nossa fantasia transportá-los através do tempo até a Inglaterra medieval. Depois de trinta anos de guerra civil, o conflito entre o clã dos York e o clã dos Lancaster termina numa batalha sangrenta, com a vitória do clã dos York. Henrique VI e seu filho, da família Lancaster, são chacinados logo após o combate. Assume o poder, então, Eduardo, o primogênito da família York. E, a partir desse momento, a nossa história será contada. Imaginai! (YAMAMOTO, 2011, p. 1)

No final dessa fala interpolada, os espectadores são convidados a participar do jogo cênico, dando asas à sua imaginação, uma solicitação que remete ao prólogo de *Henrique V* (1599). Nesta peça de Shakespeare, o personagem-coro pede desculpas pela inadequação do “humilde tablado” para a representação de um tema tão grandioso como a vitória dos ingleses em Azincourt sob o comando de Henrique V, e, logo em seguida, faz um apelo à “força imaginária” do público, capaz de corrigir todas as falhas decorrentes da precariedade do espaço cênico.⁸

Nesse sentido, o grupo Clowns, ao eleger um picadeiro de circo estilizado, montado em espaços públicos para encenar o espetáculo, levou em conta o modelo básico do palco elisabetano, um espaço neutro, vazio e flexível que depende da imaginação do público para ser preenchido. E como o espaço da rua oferece ainda menos possibilidades cênicas do que o projeto arquitetônico dos grandes teatros elisabetanos, como o Theatre, o Globe e outros, a escolha de *Ricardo III* (1592) foi acertada, por ser uma das primeiras peças de Shakespeare a não ter em mente um lugar teatral específico. Segundo Prescott, ela se adapta a vários espaços por não necessitar de recursos espaciais sofisticados, como o alçapão (*trap-door*), que possibilitava acesso a um plano inferior de onde emergiam fantasmas ou bruxas, o palco interior (*discovery space*), ou o teto decorado com o sol, a lua, as estrelas e os signos do zodíaco (*heavens*), por onde engrenagens mecânicas executavam a descida de deuses e figuras mitológicas (PRESCOTT, 2006, p. 5-6).

⁷ Em *Sua Incelença, Ricardo III*, apesar de o texto de Shakespeare ser apropriado, abasileirado, carnavalizado e adaptado para o espaço da rua e a despeito da mudança do título do espetáculo, a companhia potiguar Clowns de Shakespeare optou por anunciar, no prólogo, que se trata de um espetáculo de William Shakespeare, por ter conservado uma grande quantidade do texto de *Ricardo III* (traduzido por Anna Amélia Carneiro de Mendonça), como já foi esclarecido na introdução deste artigo. Este artifício também foi usado por Baz Luhrmann, que insere a autoria de Shakespeare no próprio título de seu filme, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), apesar de tratar-se, como é o caso do espetáculo dos Clowns, de uma apropriação que corta grande parte do texto de Shakespeare, e que introduz mudanças radicais na transposição para outro tempo e lugar (a fictícia Verona Beach do século XX). Assim como Luhrmann, os Clowns de Shakespeare também preservam aproximadamente um terço dos diálogos shakespearianos em *Sua Incelença, Ricardo III*.

⁸ “Prólogo” de *Henrique V*, versos 1-34, em *William Shakespeare – Teatro completo em três volumes*. Volume 3: Peças históricas, ver referência completa na bibliografia.

O número musical seguinte é “Hall of Mirrors” (1970)⁹, da banda alemã de música eletrônica *Kraftwerk*, executado pelo coro logo após a interpolação do prólogo. A letra dessa música, por versar sobre um jovem que se apaixonou pela imagem que inventou para si mesmo, relaciona-se com o solilóquio de abertura de Ricardo, visto que ambos, o monólogo inicial e a música, têm como foco principal a criação de máscaras sociais, metaforizada pela imagem do espelho.

O motivo do espelho é recorrente tanto no texto de Shakespeare como no texto adaptado pelo grupo Clowns. Enquanto o coro canta “Hall of Mirrors”, Ricardo, de costas para o público, parece executar o acompanhamento musical em uma pianola eletrônica. No final da música, Ricardo vira-se e encara os espectadores, com sua face escondida atrás de uma monstruosa máscara de javali. Vale lembrar que o javali, uma figura heráldica existente no brasão de Ricardo, é mencionado no texto de Shakespeare por diversos personagens, como o Mensageiro, Hastings, Stanley e Richmond, os quais associam o duque ao sanguinário animal. No início da segunda cena do terceiro ato, o Mensageiro confia a Hastings que seu patrão, o lorde Stanley, “Sonhou que o javali cortou-lhe o elmo” (3.2.8)¹⁰. Hastings então argumenta, “Fugir do javali antes do ataque/ Seria incentivá-lo a perseguir-nos” (3.2.25-26). Na mesma cena, após a entrada de lorde Stanley, Hastings adverte, “Que é isso, homem; não trazeis a lança?/ Temeis o javali e andais sem armas?” (3.2.69-70). Na quarta cena do mesmo ato, Hastings, em seu lamento sobre a situação em que se encontra o seu país, novamente faz menção ao javali, “Pobre Inglaterra! Não choreis por mim,/ Pois, tolo, eu não fiz por evitá-lo./ Stanley sonhou com o javali quebrando/ Nossos elmos; mas eu não quis fugir... (3.4.82-85). Mais adiante, na cena cinco do quarto ato, Stanley pede a Sir Christopher Urswick para informar a Richmond que o seu filho foi aprisionado “na pocilga do vil javali” (4.5.2). E, na segunda cena do quinto ato, Richmond, ao apontar as iniquidades de Ricardo, refere-se a ele como “O javali sangrento e usurpador/ Que destruiu as vinhas e as colheitas/ Sacia-se com sangue em vez de água” (5.2.7-9).

De acordo com Jack Jorgens (1991, p. 74), uma máscara dotada de feições animais simboliza a renúncia da identidade civilizada e a reversão à barbárie. Nesse sentido, fica evidente que a máscara de javali ostentada por Ricardo, ao virar-se para o público, expressa sua natureza violenta e sanguinária. Cumpre assinalar, no entanto, que a entrada do personagem-título, usando de fato uma máscara com a imagem do animal selvagem, não é uma invenção do grupo Clowns, pois este artifício para caracterizar o vilão já foi usado em outras montagens ao longo dos

⁹ A “sala dos espelhos” (*hall of mirrors*), uma atração em alguns parques de diversão, é uma sala com espelhos planos, côncavos e convexos, onde as pessoas veem suas imagens distorcidas – maiores, menores, repuxadas, compridas, metade afinada e metade alongada, invertida, etc.

¹⁰ Todas as citações da peça histórica *Ricardo III* serão assinaladas pelos números dos atos, cenas e linhas entre parênteses. Será utilizada a tradução de Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça incluída em *William Shakespeare – Teatro completo em três volumes*. Volume 3, cuja referência completa consta da bibliografia.

séculos e popularizado no filme *Richard III* (1995), com direção de Richard Loncraine e protagonizado por Ian McKellen.

Após esta surpreendente aparição perante o público, Ricardo retira a máscara de javali e profere o famoso solilóquio de abertura, mantido quase na íntegra no roteiro cênico, encurtado em apenas quatro linhas:

Agora o inverno de nosso desgosto
Fez-se verão glorioso ao sol de York;
E as nuvens que cobriam nossa casa
Estão todas enterradas no oceano.
Nossas fronteiras ostentam as coroas
Da glória; os braços erguem-se em estátua;
O alarma foi mudado em bons encontros,
As marchas em compasso de alegria.
E a guerra – com o semblante transformado –
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde.
Mas eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio espelho,
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me ante uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Errado de feições pela malícia
Da vida; inacabado, vindo ao mundo
Antes do tempo, quase pela metade,
E tão fora de moda, meio coxo,
Que os cães ladram, se deles me aproximo.
[...]
Já que não sirvo como doce amante,
Determinei-me tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos.
Armei conspirações, graves perigos,
Profecias de bêbados, libelos,
Para pôr meu irmão Clarence e o rei
Dentro do ódio mortal, um contra o outro;
E se o rei Eduardo for tão firme
Quanto eu sou falso, fino e traiçoeiro,
Inda este dia Clarence será preso;
Pois uma profecia diz que G
Será o algoz dos filhos de Eduardo.
Fugi, meus pensamentos. Aí vem Clarence...
(YAMAMOTO, 2011, p. 1)

Neste solilóquio, a imagem do espelho do décimo quinto verso contribui para caracterizar Ricardo como um exímio ator, totalmente capaz de dominar a arte da dissimulação. Ele estabelece uma relação de cumplicidade com o público, afirmando que, por não ter belas feições, ser coxo e mal-acabado, escolheu encarnar o papel de vilão, uma máscara que vai ostentar ou esconder, dependendo da ocasião e das circunstâncias. Ele mesmo confessa ser falso e traiçoeiro, capaz de fazer acusações perigosas e articular tramas infames.

Um dos momentos mais histriônicas e irreverentes da encenação ocorre durante o funeral de Henrique VI, da família Lancaster. A cena tem início com a entrada de um ator travestido no papel de Lady Anna¹¹, dançando e cantando uma versão paródica de “A ciranda da rosa vermelha”, de Alceu Valença, a primeira música brasileira a ser ouvida na montagem. No entanto, a performance solitária de Lady Anna oferece um contraste em relação à ciranda que vem a ser uma vibrante dança comunitária. A letra da cantiga, no entanto, se encaixa perfeitamente no enredo, uma vez que permite substituir o nome de Mariana Maria por Lady Anna, e pensar as duas rosas, a branca e a vermelha, como representações dos emblemas das casas de York e Lancaster. E, no contexto da encenação, a ciranda remete aos feudos das famílias inimigas do sertão nordestino, as quais também usavam rosas como emblemas.

Os ritos de luto são interrompidos com a entrada do lascivo Ricardo, determinado a conquistar a viúva para realizar seus sórdidos objetivos. Inicia-se, então, a longa cena de sedução, na qual Ricardo, o assassino do marido e do sogro de Lady Anna, vence passo a passo a resistência da viúva que, inicialmente, mostra-se indignada e horrorizada pela atitude desrespeitosa de seu interlocutor. A cena culmina com o pedido de casamento e o gesto vulgar de Ricardo no momento em que oferece um anel de compromisso para Lady Anna (Figura 3). Na sequência, uma atmosfera melancólica se instala, quando o coro entoia uma versão modificada de outra ciranda brasileira intitulada “Ciranda do anel”, de Bia Bedran, que conta a história de um amor terminado em morte por conta do sumiço de um anel perdido no mar. A canção exerce a função de prefiguração: o destino de Lady Anna é selado no momento em que resolve baixar a resistência em relação a Ricardo.

¹¹ O ator travestido que encarna Lady Anna também desempenha outros papéis, dentre eles Buckingham, Rivers e Richmond.



Figura 3 – O gesto vulgar de Ricardo ao oferecer um anel de compromisso a Lady Anna.
Fonte: Cortesia de Pablo Pinheiro, fotógrafo.

Após a cena da sedução, Ricardo faz confidências à plateia. Nesta fala, quando a imagem do espelho é retomada e o arquétipo da sombra é reintroduzido¹², vinte linhas do texto de Shakespeare foram cortadas, e o verso chave, “Eu a terei, mas não por muito tempo”, foi deslocado para a parte final. Mais uma vez a torpeza e vilania de Ricardo são sublinhadas:

Nesse tom, que mulher foi cortejada?
Nesse tom, que mulher foi conquistada?
Eu, que matei-lhe o esposo e o pai do esposo,
Encontrá-la no extremo do seu ódio,
Com maldições na boca, água nos olhos,
E conquistá-la! O mundo contra um nada!
Pois vejam que ela acha – embora eu não –
Que sou um homem guapo e até correto!
Eu a terei; mas não por muito tempo.
Sol, brilha até que eu compre um espelho de aço
E veja a minha sombra quando eu passo.
(*Música instrumental*) (YAMAMOTO, 2011, p. 4)

¹² O arquétipo da sombra já aparece no solilóquio proferido por Ricardo no início da primeira cena do primeiro ato (1.1.26).

Segundo Jung, “a sombra projetada pela mente consciente do indivíduo contém os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis (ou nefandos) de sua personalidade” (JUNG, 2000, p. 118). Nesse sentido, a imagem do espelho e o arquétipo da sombra se encontram imbricados nos dois últimos versos do solilóquio para representar as variadas facetas de Ricardo, forjadas na sala de espelhos, principalmente a máscara de vilão que reflete o lado mais escuro e perverso de sua complexa identidade.

Todos os assassinatos (com exceção da chacina de Clarence) que acontecem em diferentes momentos em Shakespeare, como os de Rivers, Hastings, Buckingham e dos dois jovens príncipes, são concentrados em um só ato na montagem dos Clowns de Shakespeare, de configuração quase operística¹³. Nessa parte, a estilização da violência torna ágil e bem resolvida a ação: a representação do sufocamento dos príncipes, por exemplo, é veiculada pela amarração de canudos de plástico, inseridos em dois cocos que fazem as vezes das cabeças das crianças (Figura 4).



Figura 4 – Estilização: as cabeças dos jovens príncipes representadas por dois cocos.
Fonte: Cortesia de Pablo Pinheiro, fotógrafo.

¹³ Em um debate sobre o espetáculo, realizado em Curitiba, que contou com a participação do Grupo Clowns de Shakespeare, Gabriel Villela, jornalistas e as autoras do presente artigo, o encenador apontou o parentesco do ato que concentra os assassinatos com a ópera.

Para ilustrar o abasileiramento de linguagens, transcrevemos, abaixo, parte das falas entre Ricardo e Tyrrel, do texto de Shakespeare (em tradução) e, a seguir, as falas shakespearianas traduzidas em versos de cordel pelo grupo Clowns de Shakespeare, utilizando aspectos formais dos romanceiros populares em cordel:

RICARDO

(Entra o PAJEM com TYRREL.)

Teu nome é Tyrrel?

TYRREL

James Tyrrel, meu senhor; um vosso servo.

RICARDO

De fato?

TYRREL

Experimente, Majestade!

RICARDO

Ousarias matar um meu amigo?

TYRREL

Certamente o faria; mas prefiro
Matar dois inimigos de uma vez.

RICARDO

Então, isso farás: dois inimigos,
Ferozes inimigos do meu sono.
Que me perturbam o doce descanso,
Aqueles contra os quais em ti confio.
São os bastardos que hoje estão na torre.

TYRREL

Dai-me os meios de entrar, de ir até eles,
E estareis livre desses maus receios.

RICARDO

Tocaste ao meu ouvido doce música.
Aproxima-te, toma esta licença:
Agora chega o teu ouvido a mim.

(Segreda)

É só isso. E depois de o teres feito
Eu serei teu amigo e protetor.

TYRREL

Vou logo executar vossas ordens. *(Sai.)*
(4.2.68-86)

Cumpre assinalar que a recriação das falas entre o assassino profissional Tyrrel e Ricardo, do texto-fonte para a cena, apesar de seguir de perto o conteúdo dos diálogos shakespearianos traduzidos por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, constitui um processo de transcodificação da poesia dramática de Shakespeare em uma nova linguagem – o cordel – que, por apresentar dimensões sintáticas, rítmicas e sonoras conhecidas pelo espectador brasileiro, seduz e emociona a plateia de imediato:

RICARDO

Tyrrel Jararaca
Chegue logo cá
Chegue logo cá
Tenho um trabalhim
Pra tu executá!

TYRREL JARARACA

Querido patrão
É só me dizer
É só me dizer
Fazer suas vontade
É sempre um prazer.

RICARDO

Tem duas criança
Que me tiram o sono
Que me tiram o sono
Mate os dois na Torre
Me garanta o trono.

TYRREL JARARACA

Isso que me pede
É serviço suspeito
É serviço suspeito

Mas não se preocupe
Considere feito!

RICARDO
Mate as criancinha
Não tenha pudor
Não tenha pudor
Serei teu amigo
E teu protetor!
(YAMAMOTO, 2011, p. 13-14)

O diálogos shakespearianos são expandidos para dramatizar os diversos assassinatos. Cada vez que o assassino Tyrrel-Jararaca mata a mando de Ricardo, a façanha é cantada pelo coro em versos rimados:

CORO
Tyrrel é cabra macho
Não arrega não
Matô dois meninos
Não teve perdão
Sufocô os pequeno
Mas que aberração.
(YAMAMOTO, 2011, p. 14)

E, no desfecho do ciclo de matanças, versos genuínos do romance *Cabeleira*¹⁴ de Dona Militana¹⁵ são entoados por Ricardo:

Mamãe dê-me as contas,
Que eu fosse rezar
Que eu fosse rezar
Papai dê-me a faca
Que eu fosse matar.

¹⁴ José Gomes, também chamado Cabeleira, e seu pai Eugênio Gomes são considerados os primeiros representantes do cangaço no nordeste brasileiro. Eles aterrorizaram a região do Recife na segunda metade do século XVIII. Sua história foi contada em *O Cabeleira* (1876), por Franklin Távora, precursor do romance regionalista.

¹⁵ Dona Militana (2006) é uma descoberta recente da academia. Analfabeta e proibida de cantar em público por ser mulher, Militana memorizava diversas canções populares e romances em cordel, encontrados por seu pai em folhetos de cordel que circulavam na região nordeste desde o século XVIII. Se não fosse pelo esforço do folclorista Deifilo Gurgel, que descobriu e gravou em DVD a arte de Dona Militana em 1990, quando ela já estava com idade avançada, esta rica tradição cultural estaria perdida para sempre (SANTOS, 2010).

Eu matei um homem,
Meu pai não gostou
Meu pai não gostou
Eu matei dois homem
Meu pai me ajudou.
[...]
Eu matei nove homem
Meu pai não gostou
Meu pai não gostou
Eu matei doze homem
Meu pai me ajudou.
(YAMAMOTO, 2011, p. 15)

A estrutura dessa parte do espetáculo imita os códigos do teatro operístico ao mesclar mímica, coreografia e música, minando, assim, as fronteiras genéricas entre teatro e ópera. Trata-se de uma forma de desarticulação dos processos convencionais de encenação teatral de *Ricardo III* que evoca “semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais” (RAJEWSKY, 2012, p. 61) da ópera, um gênero teatral que privilegia a música.

Na recriação das falas do texto-fonte (entre Ricardo e Tyrrel) por meio da linguagem dos romanceiros em cordel, as duas situações de enunciação (fonte e alvo) mesclam-se, com destaque à enunciação-alvo, como ressalta Pavis:

Desde que o texto da tradução seja encenado para a cultura e o público-alvo, ele também se cerca de uma situação de enunciação, concretamente realizada desta vez, e que pertence à cultura-alvo: as duas situações de enunciação que ‘cercam’ o texto interferem nele, em diversos graus, ao mesmo tempo virtual e realmente. É preciso levar-se em conta esse choque de situações de enunciação, basicamente privilegiando a situação de enunciação-alvo... (PAVIS, 2008, p. 125)

As incelenças¹⁶, inseridas no espetáculo, apresentam variações e funcionam como contraponto fúnebre da ação levada à cena por meio de estratégias de encenação farcescas, lúdicas e grotescas. Na cena do velório do sogro de Lady Anna, quando ela é cortejada por Ricardo, os representantes do coro, do clã de York, que se encontram no lado direito do picadeiro, participam dos ritos fúnebres, cantando uma incelença:

¹⁶ No livro *Lampião: o homem que amava as mulheres*, Daniel Soares Lins ressalta que as incelenças faziam parte da rotina diária do cangaço: “Em caso de doença grave ou morte, o bando podia ficar acordado a noite inteira, em vigília, bebendo cachaça [...] e cantando benditos e incelenças” (LINS, 1997, p. 139).

SOLISTA

Uma incelença eu vou cantar

CORO

Ó meu pai, eu vou pro céu

Um anjím vai me levando

De tudo eu vou esquecendo

Só de Deus vou me lembrando.

(YAMAMOTO, 2011, p. 2)

O final do espetáculo afasta-se por completo do texto de Shakespeare. Depois do assassinato de Ricardo, com vários golpes desferidos por todos os personagens¹⁷, a encenação não termina com o discurso de Richmond, anunciando o porvir de uma nova era, mas com o coro entoando uma incelença para encomendar a alma do falecido. Os versos da música “Velório”, de Dorival Caymmi, justapostos com trechos adaptados de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, aludem ao juízo final, quando todos, inclusive “o finado rei Ricardo”, terão de prestar contas de seus atos. Os versos emprestados de João Cabral de Melo Neto remetem a superstições do sertão nordestino à época, dentre elas a crença de que o finado deve levar “cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição” para enganar o diabo na travessia do Jordão, rio que conduz ao paraíso: o capuz para esconder a face, a cera (vela) para iluminar o caminho, e o cordão com a imagem da Virgem para protegê-lo de todos os perigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo do grupo Clowns de Shakespeare foi idealizado para encenação na rua, atingindo plena dimensão quando apresentado a céu aberto, cercado por um público transeunte e instável que necessita ser constantemente seduzido. Por conta disso, a linguagem de *Sua Incelença, Ricardo III* é múltipla e musicalizada, concebida para capturar a atenção dos passantes. A ação dramática que, em Shakespeare, na maioria das vezes, está contida no texto, ganha diferentes contornos na tradução cultural em que prevalecem a teatralidade, a música e a dança sobre a palavra:

Vale ressaltar que o grupo potiguar se destaca no campo da cultura popular por inserir, em seus espetáculos mambembes, marcas regionalistas do caldeirão cultural do Rio Grande do Norte. Na passagem do texto para o palco, os Clowns utilizam a dinâmica da farsa e privilegiam, além do texto de Shakespeare, a musicalização da cena. O grupo historiciza o texto de Shakespeare, no sentido

¹⁷ Na montagem do grupo potiguar, o assassinato de Ricardo remete à morte de Júlio César que foi apunhalado, simultaneamente, por todos os conspiradores.

brechtiano do termo¹⁸, explorando-o no contexto do cangaço e do coronelismo, cujas referências remetem à política de favores e de privilégios que continuam a vigorar no governo brasileiro até hoje.

Não se trata mais da peça histórica shakespeariana, muito menos da reinterpretção do trágico, mas de uma apropriação carnavalesca que, além de divertir, visa criticar e denunciar a violência e a corrupção em vários contextos, desde a Inglaterra medieval e renascentista, passando pelo sertão nordestino do final do século XIX e início do XX, até o cenário político brasileiro da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *Sua Incelença, Ricardo III*. 2011. Gravação em vídeo do espetáculo. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/>>.

HOBBSAWN, E. J. *Bandits*. London: Weidenfeld and Nicholson, 2000.

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

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

LINS, D. S. *Lampião: O homem que amava as mulheres*. São Paulo: Annablume, 1997.

MELLO, F. P. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. 2^a. ed. São Paulo: Ed. Escrituras, 2012.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁸ Historicização é um termo introduzido no teatro por Brecht. Historicizar significa mostrar a realidade como histórica, relativa e transformável: “A historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista” (BRECHT, citado em PAVIS, 1999, p. 197).

_____. Por uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: PAVIS, P. *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.123-154.

PERICÁS, L. B. *Os cangaceiros. Ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: BoiTempo Editorial, 2010.

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

PRESCOTT, P. *Richard III: A Guide to the Text and its Theatrical Life*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

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

ROSSITER, A. P. *Angel with Horns and Other Shakespearean Lectures*. Edited by Graham Storey. London: Longman, 1961.

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

SHAKESPEARE, W. *Henrique V*. Trad. Barbara Heliadora. In: *William Shakespeare – Teatro completo*. Volume 3: Peças históricas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016, p. 357-475.

_____. *Ricardo III*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. In: *William Shakespeare – Teatro completo*. Volume 3: Peças históricas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016, p. 1055-1207.

SHAW, B. *Dramatic Opinions and Essays by G. Bernard Shaw*. Vol. 2. 1906. Reprint. London: Forgotten Books, 2013.

SPIVACK, B. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York: Columbia University Press, 1958.

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

VASSALO, L. M. P. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

YAMAMOTO, F. Roteiro cênico de *Sua Incelença, Ricardo III*. 2011. Manuscrito não publicado do texto do espetáculo. (Arquivo em formato word). 18 p.

ANNA STEGH CAMATI é doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (1987). Realizou pós-doutoramento em Estudos Shakespearianos na Universidade Federal de Santa Catarina (2008-2009). Foi professora de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da UFPR e, atualmente, é professora titular do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), onde atua nas linhas de Pesquisa “Poéticas do Contemporâneo” e “Literatura e Intermidialidade”. É co-organizadora da coletânea *Shakespeare sob múltiplos olhares*, reeditada pela Editora da UFPR em 2016; coeditora da revista *Scripta Uniandrade*; e editora colaboradora do arquivo digital *Global Shakespeares* (MIT): <<http://globalshakespeares.mit.edu/brazil/#>>.

LIANA DE CAMARGO LEÃO é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e pós-doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professora associada de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal do Paraná. Membro do Centro de Estudos Shakespearianos (CESh), da Shakespeare Association of America (SAA) e da International Shakespeare Association (ISA). Organizadora das Obras Completas de Shakespeare, traduzidas por Barbara Heliadora, e publicadas em três volumes pela Editora Nova Aguilar em 2016. Fundadora e coordenadora do arquivo digital <www.shakespeare.ufpr.br> e editora colaboradora do *Global Shakespeares* (MIT): <<http://globalshakespeares.mit.edu/brazil/#>>.