

Espaços de leitura e planos de representação em William Shakespeare: breves considerações em torno de uma experiência de ensino

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto

Começaria por saudar a Reitoria da Universidade do Porto e o IRICUP, ambos representados pelo Senhor Professor Doutor Marques dos Santos, Vice-reitor da universidade e presidente do instituto, e agradecer a sua presença e a sua intervenção, estendendo o gesto aos participantes neste Ensaio e Projecto e não esquecendo todos os que manifestam o seu interesse nesta iniciativa acarinhando-a com a sua vinda. A todos o meu reconhecimento.

Não procuro nesta comunicação enunciar teses acerca de um dramaturgo firmemente ancorado no centro do cânone ocidental e abundantemente revisitado no ensaio e na crítica, na leitura e no palco, e sempre evocado nos registos consagrados da memória colectiva ou nos gestos mais simples do quotidiano. Reeditar o que já é oferecido no vasto painel da literatura consagrada à obra do dramaturgo correria o risco da glosa saturada, e reavaliar a força conformadora do mito aqui mais não faria do que arrombar portas abertas. O veículo por que se exprimiu e exprime a obra do dramaturgo de Stratford e o imenso acervo de leituras e comentários que suscitam e que igualmente ajudam a firmar esse mito, de resto de sufocante universalidade e de quase exclusiva patente no discurso científico ou na comunicação internacional, constituiria, desde logo, argumento dissuasor de qualquer tentativa de síntese, por tímida que fosse. A língua inglesa, a mais internacional das línguas do Ocidente, é ainda a língua de Shakespeare, e se o «ver claramente visto», a «apagada e vil tristeza» ou o «saber de experiência feito» recuperam um tempo que fazemos nosso, quanto mais não seja no travo nostálgico despertado por tais fórmulas, ou simplesmente em ocorrências de algum exibicionismo retórico, também «the rest is silence», «we are such stuff as dreams are made on» ou «a local habitation and a name», inicialmente o domínio exclusivo daquela pequena ilha afortunada, «royal throne of kings» ou «earth of majesty», evoluem agora com desembaraço nas diversas latitudes que o Império Britânico habitou e veio a legar aos seus tão vários descendentes. O meu propósito é outro,

desejavelmente mais pragmático do que a torturada exegese de uma obra fartamente revisitada, desgraçadamente bem menos ambicioso do que a discussão de razões e sentidos de uma presença tutelar.

Uma disciplina que tenha a obra dramática de Shakespeare como objecto requer uma contextualização prévia que a refira às tradições em que ela se filia – a popular e medieval, a renascentista e erudita – e uma explicitação dos códigos e convenções que a sustentam. Esta herança não conhece direitos de preferência e não se faz a benefício de inventário: o que noutros lugares se reprimiu como bárbaro e supersticioso, exorcizado resquício dessa *media aetas* intrometida entre o momento renascentista e a época áurea e feliz de gregos e romanos, virá conjugar-se na Inglaterra de Shakespeare, Marlowe e Ben Jonson em produtiva simbiose de solicitações ostensivamente contraditórias a que só a Espanha de Calderón, Lope de Vega e Tirso de Molina iria verdadeiramente responder. A estrutura das moralidades, o legado de uma *psychomachia* a que novos paradigmas mentais e existenciais darão concreteza e vida, exprimirão os dilemas de uma época que já não se contenta com a abstracção e a ilustração prosélita de verdades eternas, e a exuberância e o vitalismo dos *miracle plays* ou os desenvolvimentos paralelos da acção dramática, esse *multiple plot* caprichoso, finalmente reconduzido, embora, à talentosa unidade compositiva e à unidade de efeito, desintegram a regra da unidade da acção consagrada na lição aristotélica e depois renovada nas poéticas renascentistas e na *praxis* dramática dos criadores mais atentos ao magistério clássico; por seu lado, o jogo desconcertante do tempo representado, comprimido, distendido ou agitado em laboriosos processos de montagem, desarticula outro princípio estruturante da composição dramática, alegadamente inscrito também na lição do estagirita e tornado imperativo na versão horaciana que a zelosa vigilância de um Scaligero ou de um Castelvetro viria a confirmar. Acresce, naturalmente, aquela multiplicação de quadros e de sequências que pulveriza a unidade de lugar, ou a profanação do *decorum* tradicional pela convivência de reis e bobos no palco – de resto denunciada, à volta de 1580, por Sir Philip Sidney na sua *An Apology for Poetry or Defense of Poesie* (1595) –, cruzando registos e atitudes, e pelo estranho fascínio pela representação da violência e do excesso, tudo já acolhido nos *pageants* dos ciclos medievais.

Por outro lado, este drama de contrastes em que se perfilam a fúria suicida de Macbeth, as imprecações e a perfídia de Iago ou de Ricardo III lado a lado com a lealdade indefectível do Duque de Kent ou com a virtude de Cordélia e de Desdémona, e em que convivem o martírio brutal de Gloucester ou de Ricardo II com o enlevo ledo e cego dos amantes de Verona ou a sonora gargalhada de Falstaff a ressoar na taberna de Boar's Head, não pode ser compreendido sem o conhecimento das suas convenções ou do quadro genérico das suas condições sociais e materiais

de representação. Falar-se-ia aqui inevitavelmente de um teatro comercial e popular que vive na zona penumbrosa dos *liberties*, ambígua na sua indecisa sujeição à alçada da coroa, da igreja ou da municipalidade; e na matriz de uma representação sobre as tábuas de um *apron stage*, o palco em forma de avental rodeado por três lados de um público entusiasmado de artesãos, aprendizes e marginais que se apinha ruidosamente nos *groundlings*, ou dos comerciantes ou mesmo aristocratas que povoam as galerias daquele «wooden o» a que se refere o Prólogo de Henrique V, o edifício circular do *public theatre* isabelino (o teatro coberto e de lugares sentados, mais selectivo mas informado de uma lógica não inteiramente divergente, o *private theatre*, mereceria depois algum esforço de caracterização e qualificação); falar-se-ia depois das companhias e dos actores, elas acolhidas à protecção de um nome ilustre que não as financia mas lhes cauciona a sobrevivência – *The Lord Admiral's Men* e *The Lord Chamberlain's Men* adquiriram especial notoriedade – e organizadas, tendencialmente, pelo menos, segundo um modelo próximo das corporações de artes e ofícios ou de acordo com os padrões mais flexíveis das entidades comerciais de crescente importância na Londres urbana e capitalista, e eles negociando a existência precária advinda da tradição recente de itinerância, da hostilidade do sentimento puritano para com o divertimento e o palco, rival do púlpito e alegada fonte de corrupção e vício, e da suspeita independência face a uma qualquer autoridade definida que por eles se responsabilize. Fixar-se-ia depois a atenção nos dramaturgos, neles se destacando por certo os *university wits* – Robert Greene, Thomas Nashe, Christopher Marlowe ou Thomas Kyd –, aqueles intelectuais alienados a que o título académico não abria as portas do mecenato e do círculo de cortesãos e de notáveis, agora forçados a vender os seus talentos, por regra em regime de empreitada, às companhias, titulares dos direitos de autor, e à voracidade da plebe sedenta de novidades e emoções fortes. Oportunidade haveria ainda para se particularizar a reflexão em torno do espaço teatral e do teatro como experiência física e como emblema moral, para se examinar a matriz quase única de uma relação entre actores e público marcada pela intimidade do solilóquio e da mútua interpelação, ou ainda para se convocar os significados decorrentes da configuração dos edifícios e da sua localização na *polis*, explicitando-se a sua dimensão estética, social e simbólica.

Itinerário tão compreensivo nada teria de novo ou surpreendente, e não ofenderia a autonomia da literatura e suas atitudes científicas e metodológicas específicas, já que os *words on the page*, as palavras no branco da página, afinal o *corpus* electivo da indagação dos procedimentos retóricos e sua intenção e eficácia persuasivas, ou seja, do esforço de análise e interpretação textual – estilística, semiótica ou estrutural, pouco importa para o caso – não se fecham necessariamente no autotelismo da

lexis nem, por outra via, a contextualização redundante forçosamente numa deriva insensata que transforme o texto em mero pretexto. Entender histórico-literariamente o texto convoca, até, as homologias reveladas no confronto com outras áreas do conhecimento, sempre apoiadas na *plaque tournante* do seu núcleo duro mas abertas a uma vasta e diversificada zona de interesses que iluminam objectos de uma paisagem comum. Pois não recorre o Professor Domingos Tavares, na sua monografia de Miguel Ângelo, a uma incursão na dialéctica dos saberes do tempo renascentista italiano, nele buscando a arquitectura na história, e assim evitando a derrapagem conceitual que a insubstancialidade de uma simples história da arquitectura envolveria? E da mesma cautela se não rodeia o mesmo autor, no seu estudo sobre Inigo Jones, o auto-didacta que foi encenador e arquitecto e apenas se deixa compreender no cenário de uma filtrada inspiração italiana a cruzar-se com a procura de uma linguagem estética de cunho nacional, aí recuperando as tensões experimentadas pelo teatro popular e comercial quando este se afirma na grande urbe isabelina? E nessa retórica dos espaços e das formas em busca do seu lugar e função, também o palco do conflito entre uma técnica de construtores e as reivindicações de uma arte liberal pontuada pelas leis da matemática e as aspirações a uma beleza absoluta, não se cruzam com alguma insistência o racionalismo da tradição aristotélica e um gnosticismo de raiz platónica, amplamente documentado também nos estudos de Frances A. Yates sobre o teatro isabelino, onde, de resto, a memória de Vitruvius e a lição de Sebastiano Serlio ou de Andrea Palladio convivem com o esoterismo de John Dee, com as especulações do matemático Robert Fludd e com o génio de Ben Jonson, companheiro de percurso de Inigo Jones? A solidária cumplicidade estabelecida com áreas do conhecimento diversas, como as que nesta ocasião se congregam sob o tecto da Reitoria da Universidade do Porto com os sons indistintos da cidade como pano de fundo, partilha desse novo humanismo com que o Professor da Faculdade de Arquitectura um dia, em conversa informal, procurou definir o arquitecto: o estudioso ou o profissional em que vivem a um tempo a sensibilidade do artista, que o aproxima das belas-artistas, o saber do técnico, que o aproxima da engenharia, e a curiosidade do humanista, que o aproxima das ciências humanas; ou da contribuições das Professoras Glória Teixeira e Regina Redinha, que convocam a este fórum um dos mais tradicionais e nobres membros dos *studia humanitatis*, oferecido como resposta a um acervo de interesses também de relevância estratégica na economia de uma formação integrada em estudos teatrais – *v. g.* fiscalidade e gestão empresarial no contexto da produção cultural e da indústria da cultura, regime da propriedade intelectual e direitos de autor, estatuto dos criadores, actores e companhias –, deste modo se ratificando as perspectivas de um trabalho conjunto.

O texto dramático é um género literário e, como tal, abre-se ao esforço de análise e interpretação no espaço da página escrita, cabe nos objectivos de uma disciplina como a Ciência da Literatura, vive nos domínios de uma História da Literatura e reconhece a jurisdição de uma Crítica Literária. Inevitavelmente se ressalva, no entanto, a vocação espectacular da criação dramática: ela nasce, em última instância, para viver no palco entre actores, abandonando o diálogo silencioso mantido com um leitor individual confiante na solidez logocêntrica do texto impresso, e abrindo-se ao destinatário colectivo e aos incidentes de uma representação que é sempre efémera e única. Precária e condicionada enquanto artefacto prometido a uma reapropriação contingente, organismo de palavras ameaçado pela metamorfose que a despojará dos equilíbrios e da integridade associados, pelo menos desde Aristóteles, à literatura, a peça escrita convoca outros patamares da expressão estética, o que permite falar da ampla constelação de códigos cénicos, proxémicos ou cinésicos responsáveis pela sua consumação em espectáculo. A ficção dramática não se desdobra na linearidade de uma diegese sequencial, articula-se numa espessura de sentidos. Quando uma personagem fala, o que fazem as outras? Como entender o ritmo dos gestos ou a sobreposição de vozes? O que pôde ser ouvido por esta personagem do diálogo entre as outras? É na intimidade de um sentimento genuíno ou como figura pública que o protagonista se exprime aqui? Até que ponto serão os seus gestos condicionados por sombra ou presença que o envolva no seu horizonte visual? E como entender a lentidão deliberada e voluptuosa, ou a brusquidão pressurosa dos seus movimentos? Que significa o olhar que se detém num objecto ou se perde no vazio? Quem comanda a cena: a distribuição no espaço denuncia relações de força, o «tempo de antena» distribuído a cada personagem hierarquiza o lugar de cada uma na totalidade complexa das suas relações? Na leitura se activa a atenção a processos de composição e montagem e se revelam referências temáticas e motivos de irónica insinuação: em *Romeu e Julieta* o actor, ofegante após uma cena que lhe exigiu muito esforço, precisa de algum tempo para se recompor e recobrar alento, o que lhe permitirá responder ao exigente desafio no *hortus conclusus* e sob a varanda de Julieta – e aí está o Coro, zeloso nessa preciosa ajuda; em *Hamlet* o solilóquio do protagonista que abre com o famoso “To be, or not to be, that is the question:” oferecer-se-á a diferentes modulações de leitura conforme se imagine que o Príncipe da Dinamarca se apercebeu ou não da trama que compromete Ofélia como *agent provocateur* de Polónio, Cláudio e Gertrudes; o cestinho do Frei Lourenço que colhe as flores no primeiro encontro com o jovem Montéquio poderá ser o mesmo que guardará o viático com que o frade permitirá encenar a morte aparente da jovem, e o mesmo motivo poderia reaparecer quando o veneno fatal é entregue a Romeu pelo boticário (e que ironia se iria inscrever nesse momento se

a figura macilenta e enfermiça do farmacêutico fosse interpretada pelo mesmo actor que incarnara a personagem de Mercúcio!), o punhal com que a donzela já tornada mulher brande em prometida auto-imolação é o mesmo com que na catástrofe ela se entrega à sua morte anunciada, o leito de núpcias de Julieta é sugestivamente o seu túmulo, aproximação recuperada em *Otelo*, aí o leito de Desdémona é o seu féretro também. Quantas dúvidas, quantas perguntas! Somos também pequenos encenadores quando lemos o texto dramático.

Os alunos, especialmente os envolvidos no Mestrado em Texto Dramático Europeu da minha Faculdade, desde o primeiro momento se dispuseram a essa articulação entre saberes diversos. Outra coisa não seria de esperar de quem é frequentemente oriundo do mundo do teatro e se move agilmente na representação e na encenação, buscando numa formação literária um diálogo que confira outros sentidos aos sentidos do espectáculo. Trata-se de um processo recíproco, e para os seminários é trazida uma experiência vivida por dentro que solicita a abertura dos interesses da investigação e do terreno do debate ao percurso seguido pela palavra escrita no espaço teatral ou, mais especificamente, na imaginação da construção cénica ou na energia transfiguradora do palco e do actor. Surgem, então, propostas de tradução dramatúrgica, acareações de representações do mesmo texto separadas no tempo, estudos que procuram articular a análise do espectáculo e a explicitação dos diversos andaimes que a ele conduzem, e até exercícios bem sucedidos no domínio da criação dramática.

A palavra escrita é para ser dita e o texto dramático adquire novas iluminações, por vezes inesperadas, sobretudo quando a matriz performativa se procura emancipar de uma alegado espartilho logocêntrico ou quando a intenção criadora rejeita explicitamente a fidelidade autoral, mas esta generalidade formular, que se tornou proverbial, não deixa de abrir o flanco à crítica em situações em que a absolutização do corpo do actor e a estética da presença tem que enfrentar os reptos de um discurso de sofisticada integração e severamente regido pelas normas da declamação e da retórica, a exigir do espectador aquilo que ao leitor já não teria sido fácil: aquele pensamento vertical que permite a discriminação de sentidos e a captação de modulações e inflexões no corpo de uma oralidade pautada por deliberados e delicados equilíbrios. O tempo foi desgastando essa capacidade, e nada surpreende a supressão ou mutilação de longas falas, como a do Arcebispo de Cantuária, da segunda cena do primeiro acto de *Henrique V*, na sua torturada defesa dos direitos de soberania do monarca inglês sobre as terras de França, ou a longa analepse, em larga medida de recorte autojustificativo, oferecida pelo contrito Frei Lourenço da última cena de *Romeu e Julieta*, uma e outra entendidas como redundantes ou fastidiosas e, como tal, soberanamente ignoradas nas suas potencialidades de actualização dramática.

Gostaria de terminar quase como comecei: agradecendo a todos o empenho manifestado na participação e na presença. Aos meus companheiros de percurso, que vieram até aqui com tanta abnegação e generosidade, os meus votos de que este ensaio seja capaz de dar corpo a um projecto fecundo e mobilizador. E julgo que a simbiose de que o texto dramático e o texto teatral são capazes poderá expandir-se, em solidária aproximação, ao olhar rasgado de um novo humanismo que junta em diálogo as contribuições da reflexão filosófica, da arquitectura do espaço, dos estudos jurídicos, dos estudos dramáticos, da experiência da dramaturgia e da crítica de teatro. Entretanto, lá fora e na nossa cidade, os dramaturgos estrangeiros continuam a falar através das nossas companhias, dos nossos actores e dos nossos tradutores: há bem pouco foi a vez de Alfred Jarry, que neste momento, em *tournée* por terras de França, se exprime no português de Luísa Costa Gomes, a de Martin Crimp e de Brian Friel, que o talento incansável e brioso de Paulo Eduardo Carvalho nos deu a conhecer, e a de Anton Tchékhov, a que a escrita de António Pescada ajudou a dar vida; hoje é a vez de Caryl Churchill, ainda na tradução de Paulo Eduardo Carvalho, e a de Carl Dierassi e Roald Hoffmann, dois químicos que são também dramaturgos, traduzidos por Manuel João Monte, químico e homem de teatro, e curiosamente dados à estampa em edição da própria Universidade do Porto.

Reitoria da Universidade do Porto, Janeiro de 2006.

