

A MÚSICA COMO ENQUADRAMENTO ÉPICO NO *OTELLO* DO FOLIAS D'ARTE

Profa. Dra. Célia Arns de Miranda¹ (UFPR)

Brecht “descobre em Shakespeare um dramaturgo não apenas épico, mas também profundamente histórico. Um teatro cujo objeto é além do destino do protagonista, toda uma sociedade.”

Bernard Dort

Resumo:

*No espetáculo **Otello**, realizado pelo Grupo Folias D'Arte em 2003, a reflexão sobre o fazer teatral torna-se um procedimento imperativo. Marco A. Rodriguez (encenador), através da inserção das músicas **New York, New York** e **The End**, que desempenham uma função de enquadramento épico e de comentário crítico da ação, identifica o referente contemporâneo ao estabelecer o diálogo intermidial entre a literatura, o cinema e as artes cênicas.*

Palavras-chave: William Shakespeare; Grupo Teatral Folias D'Arte; **Otello**; Historicização; Intermidialidade.

Ao optar por inserir na introdução do livro **The Appropriation of Shakespeare** as palavras de Hans R. Jauss¹ (1982, citado por Marsden, 1991, p.9) de que uma obra literária não é um monumento que monologicamente revela sua essência atemporal, Jean I. Marsden está enfatizando o fato de que a permanência de uma obra reside na sua capacidade de influenciar e ser influenciada (1991, p. 9). Essa é uma clara referência à necessidade humana de construir mitos e de manipular esses mitos uma vez estabelecidos, o que explica a motivação de muitos dramaturgos e diretores teatrais de se apropriarem de uma obra do passado e de tentarem atualizá-la, deslocando-a para o contexto contemporâneo. No mundo dos estudos literários, a apropriação textual é um processo necessário e inevitável: uma obra literária estará exercendo influência, se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver leitores que, novamente, se apropriem da obra do passado, ou autores que desejem imitá-la, excedê-la ou refutá-la. Através do ato de apropriação literária, a respectiva obra torna-se propriedade alheia e essa é uma garantia de sua permanência através de sua re-invenção (1991, p.1).

Quando Ben Jonson, um dos homens mais eruditos da era elisabetana, escreveu sobre Shakespeare, dizendo que “he was not of an age but for all time” (citado por Boyce, 1991, p. 323)² ele não poderia ter imaginado a implicação dupla de suas palavras: por um lado, esse verso enaltece o eterno apelo de Shakespeare, enquanto que, por outro lado, ele pode ser interpretado como a descrição de um processo literário de apropriação cultural que já estava em curso naquele dado momento, no qual cada nova geração tenta redefinir Shakespeare em termos contemporâneos, projetando a sua própria ideologia nas peças e na elaboração mitológica do autor (MARSDEN, 1991, p. 1). Realmente, o que impressiona em Shakespeare são todas as leituras possíveis que seus textos permitem, o que confirma as palavras de Gerd Bornheim, ao refletir sobre as tendências da arte da encenação em relação às montagens shakespearianas:

Chega a ser irônico, pois o que menos se tenta hoje é montar Shakespeare no estilo elisabetano. Qualquer tentame nesse sentido certamente nem poderia passar de mera curiosidade

¹ JAUSS, Hans R. Literary History as a challenge to Literary Theory. In: **Towards an Aesthetic of Reception**. (Trad.) Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota University Press, 1982, p. 22.

² Em 1623, sete anos após a morte de William Shakespeare, ao ser organizada e publicada a obra completa das peças do dramaturgo inglês, Ben Jonson (1572-1637) escreveu um poema laudatório em homenagem ao seu amigo, onde está inserido o verso “He was not of an age, but for all time!”, que pode ser traduzido da seguinte forma: “Ele não pertence ao nosso século, mas a todos os tempos!”. (Todas as traduções de citações retiradas de obras em língua inglesa foram realizadas pela autora do artigo.)

histórica a ser sepultada em algum arquivo. Sem dúvida uma certa margem daquela atualidade de Shakespeare se perdeu, e é a partir dessa perda que a situação se modifica, ou seja: as leituras de seus textos se ampliam. O elemento novo está precisamente neste ponto: há leituras, desamarradas agora de seu espetáculo conciso. Passa, pois, a haver leituras. Assim é que a lendária e estrepitosa leitura efetuada na virada do século pelo Duque de Saxe Meiningen de Júlio César construiu-se justamente na perspectiva do tal arquivo histórico, com arquitetos e arqueólogos a postos na própria Roma. Donde o problema: o que é um texto como Júlio César? Uma peça romana do século I, uma proposta singelamente elisabetana, ou um texto contemporâneo? O teatro, e com ele o cinema, vem preferindo a primeira hipótese. Aparentemente, tal abordagem pode até parecer um "progresso", um modo de "atualizar" Shakespeare precisamente por empurrá-lo para os idos romanos. Mas, todas as contas feitas, por mais que se deplore, tais procedimentos trazem consigo um pouco da maquilagem da máscara da morte. (1997, p. xvi)

Quando Charles Marowitz relata em seu livro **Recycling Shakespeare** algumas de suas experiências como encenador, manifesta-se com veemência contra o conservadorismo que é visto por ele como a força mais implacável no mundo das artes, por tentar preservar velhas visões em detrimento das novas. Ele reitera a sua tese, enfatizando o fato de que se os elisabetanos tivessem sido conservadores em relação a Kyd, Holinshed, Sêneca, Whetstone, Boccaccio e Belleforest, o mundo não teria conhecido Shakespeare. Se os tradicionalistas tivessem vigorado, cada produção shakespeariana seria um transplante inanimado da página para o palco e a originalidade e talento que a mente contemporânea traz para os conceitos tradicionais seria menor, senão inexistente (1991, p.26).

Marowitz, ao defender com veemência a possibilidade de apropriação e transformação das obras shakespearianas, fala o seguinte:

Eu diria que quando um dramaturgo como Shakespeare nos fornece a carne, é quase uma obrigação nossa acrescentar as batatas, as cebolas e o tempero. A nossa tarefa é reproduzir, redescobrir, reconsiderar e olhar sob um novo ângulo os clássicos – não simplesmente regurgitá-los. "Eu re-penso logo existo", disse Decartes – ou, ao menos, ele deveria. (1991, p. 24)

Interpretar uma obra de arte significa colocar ênfase em certos aspectos e excluir outros: é por esse motivo que, apesar de haver centenas de produções teatrais sobre uma determinada obra literária, as potencialidades do texto, que são infinitas, não se esgotam. Cada produção provê apenas um *insight* parcial e nenhuma produção, não importa o quão definitiva possa ser, pode realizar todas as potencialidades do texto.

Dentro da conjuntura da apropriação textual, Anne Ubersfeld (2002, p. 12) refere-se, com muita propriedade, ao fato de que "ler hoje é 'des-ler' o que foi lido ontem. [...] [É permitido] compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, [...] mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação." A obra clássica, inserida dentro do processo interativo de comunicação do teatro, portanto, prevê a participação conjugada do emissor e do receptor na formulação da mensagem, confirmando-se, por esse prisma, "a relatividade histórica das leituras que se impõe ao pensamento." (2002, p. 12) A partir desses pressupostos, o espectador-leitor é levado ao esforço árduo para integralizar o sentido que jamais é finito – "É assim que se refaz a teatralização dos clássicos: pelo investimento do espectador na representação." (2002, p.33) Sob essa perspectiva, fazendo-se uma referência específica ao enfoque do presente estudo, pode-se dizer que Shakespeare produziu a tragédia **Otelo** e o encenador Marco Antônio Rodriguez, através do ato da leitura interativa e recriativa, converteu esse texto clássico numa outra

obra de arte, a versão moderna de **Otelo**, realizada pelo Grupo Folias D'Arte em 2003 e 2004³. O resultado é uma incessante e recíproca interação do sagrado e do profano, da arte erudita e popular, da linearidade clássica e da fragmentação do pensamento, do humanismo renascentista e da modernidade asfixiante. Entretanto, deve-se reiterar que, por esse viés, o pré-texto não mais fala, ele é falado; ele não mais revela, ele é revelado; ele não mais significa, ele é figurado metaforicamente.

Anne Ubersfeld, ao considerar que uma obra clássica é aquela que não tendo sido escrita para nós, (2002, p. 9) "reclama uma 'adaptação' a nossos ouvidos", põe em evidência uma das questões cruciais na discussão da representação dos clássicos que, necessariamente, antevê a inclusão do referente contemporâneo em função da escuta atual do receptor⁴. A partir da percepção de que a tríade do processo comunicativo – emissor, receptor e mensagem – sofreu modificações profundas, pergunta-se, se ainda é possível uma forma tradicional de leitura e interpretação dos clássicos, sem que seja realizada uma releitura histórica – a releitura do passado tem como propósito a apresentação de uma leitura do presente. A leitura ideológica espontânea que os contemporâneos de um certo texto teatral eram capazes de realizar, vai reencontrar no presente uma outra proposta de leitura, em função do desenvolvimento da história e da contribuição das ciências humanas, que mudaram, radicalmente, o repertório do espectador-leitor dos séculos XX e XXI. (2002, p. 14-15)

Sabe-se que, hoje em dia, não é mais possível considerar o autor o único emissor de uma produção teatral. Ubersfeld chama de 'práticos' (2002, p. 13) todo o conjunto da equipe envolvida, ao lado do autor, na produção do espetáculo, ou seja, o encenador, os técnicos e os atores. Obviamente, dentro deste arrazoado, a mudança do receptor também irá repercutir profundamente em todo o processo comunicativo, uma vez que o ouvinte da atualidade, por um lado, não irá mais reconhecer "a relação da mensagem com suas condições primitivas de enunciação" (2002, p. 13) e, por outro lado, ele se torna indiferente a certos aspectos da obra, enquanto que outros se intensificam sob os seus olhos. Essas palavras confirmam o que Gerd Bornheim expressou, tão brilhantemente, ao referir-se às encenações modernas da obra shakespeariana, ressaltando que é a partir de uma certa perda daquela atualidade de Shakespeare que o potencial das leituras dos textos dele se multiplicam – há uma certa perda, entretanto, pode-se reencontrar uma outra forma de expressão. Cabe ao encenador descobrir os ecos contemporâneos para suprir as conotações que se tornaram ofuscadas: "o espectador do século XX [irá impor] a um texto saturado conotações que são as da sua própria cultura" (Ubersfeld, 2002, p. 15). Por esse prisma, pode-se inferir que a dupla mudança do emissor e receptor irá acarretar uma mudança significativa da própria mensagem, ou seja, "a partir do momento em que todo o processo de comunicação foi abalado, a mensagem não poderia permanecer intacta." (2002, p.16)

Dentre as diferentes formas de historicização dos clássicos, Anne Ubersfeld (2002, p. 20-25) salienta que aquela que remete a um referente contemporâneo leva a privilegiar, muitas vezes, uma leitura universalista e humanista do texto clássico. A identificação de uma proximidade entre os enunciados de um texto clássico e a atualidade vivida pelos espectadores estabelece uma ligação dialética entre os dois períodos da história. Após Ubersfeld lançar a pergunta, (2002, p. 26) "como assegurar a permanência do texto clássico?", e fazer um breve comentário sobre a diversidade de enfoques sobre essa questão, ela aponta uma quase unanimidade entre os envolvidos no debate: "a

³ O "espetáculo teve mais de dez mil espectadores entre junho de 2003 e junho de 2004 (em 139 réctas). [...] **Otelo**, o espetáculo do grupo com maior impacto em termos de reconhecimento público e mediático, teve uma cobertura de imprensa entusiástica". (FIGUEIRA, 2007, p.161)

⁴ André Antoine (1856-1943), ao refletir sobre a função de uma encenação moderna da obra clássica, defende "a rejeição da ortodoxia em matéria de encenação, o direito do encenador de sustentar um discurso diferente daquele da celebração da obra-prima. A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (...) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador." (1903, citado por ROUBINE, 1998, p. 41)

permanência não pode ser compreendida como a de um objeto total, em seu fechamento e sua unidade, mas como a permanência de elementos esparsos, de 'arquiteturas quebradas', segundo a expressão de A. Vitez" (2002, p. 28-29). A sua segunda indagação, "O que fazer então, hoje, da dramaturgia clássica? É preciso respeitá-la, exaltando-lhe o 'encadeamento'? Ou bem 'desencadeá-la?'" (2002, p. 30) põe, definitivamente, o foco sobre a polêmica que, ainda hoje, tem sustentado debates acalorados não só entre os envolvidos com o fazer teatral, mas também entre os dramaturgos e críticos em geral. Partindo do pressuposto de que o desmantelamento dos textos clássicos já é um fato incontestável, a ênfase, na proposta moderna da encenação dos clássicos, é colocada no heterogêneo, no trabalho com a descontinuidade e no interesse no receptor.⁵

Ainda dentro desse arrazoado, Patrice Pavis (1999, p. 196-97), ao mencionar que historicizar "é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz social, histórica, relativa e transformável", lembra-nos que o termo e a sua respectiva conceituação foram introduzidos por Bertold Brecht. A historicização, de acordo com o autor e teórico alemão,⁶ (1976, citado por Pavis, 1999, p.197) "leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista." Nesse sentido, todo teatro é histórico e político. Em outras palavras, Brecht levanta a questão de que é imprescindível que um espetáculo mantenha um vínculo com o presente – ou, então, ele não interessa. Para atender esse quesito, pergunta-se: Qual é a perspectiva contemporânea que está sendo enfocada pelo **Otelo** do Folias D'Arte? Qual é o cruzamento sócio-ideológico-histórico que existe entre o **Otelo** shakespeariano e o do Folias? Além de manter Iago na "condição de narrador e comentarista da evolução dos episódios", tal qual Shakespeare já havia concebido, o espetáculo faz uso da música "como enquadramento épico e como comentário crítico da evolução da história". No prólogo do espetáculo, a música **New York, New York** "situa acidamente um desfile de mutilados, loucos, viciados na Veneza-a-capital-do-mundo dos dias de hoje e a música **The End** (The Doors), lembra que Chipre já foi o Vietnã e agora pode ser o Iraque" (COSTA, 2003, p. 101-102).

De acordo com Dagoberto Feliz (Diretor musical), a função da música no **Otelo** do Folias D'Arte é realizar a fusão da arte erudita e popular que é um dos aspectos que também caracterizava as encenações do período elisabetano (2003, p. 5). Uma das características que acompanha a estética do Folias é promover em seus espetáculos o diálogo intermidial entre vários segmentos artísticos como a música, a dança, o teatro, o cinema, as artes plásticas, dentro de um todo artístico. No prólogo do **Otelo**, o público, ao contemplar o desfile de transeuntes na capital cosmopolita do mundo ao som de **New York, New York** (a princípio, entoada e tocada no violão por um ator para, em seguida, ouvir-se a voz de Frank Sinatra na gravação) tem a oportunidade de se defrontar com um elenco polivalente que se reveza em demonstrações caricatas que exacerbam a deformação grotesca dos heróis de cada dia que se reconhecem irmãos no esvaziamento do momento contemporâneo. O conjunto de espelhos encostado na parte de trás do espaço de representação torna-se um recurso cênico bastante funcional: ao refletir as imagens dos passantes, multiplica a cena exacerbando e alastrando o circo da vida que nos torna todos palhaços sem picadeiro. É o espelho um indício de que estamos diante da imagem de uma realidade mordaz?

Um fato relevante é que dentre os transeuntes no desfile, surge Otelo, o nosso personagem herói!!! É o Otelo de verdade ou de mentira? É aquele que se transforma em ator na própria vida? Quais são os limites entre a vida e o teatro, entre a aparência e a realidade? Shakespeare refere-se, inúmeras vezes, em suas peças teatrais ao mundo como um palco onde homens e mulheres são

⁵ De acordo com Linda Hutcheon, o pós-modernismo, ao atacar a noção de que a obra de arte é um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém a sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes, "devolve o texto ao 'mundo', [...] mas não se trata de um retorno ao mundo da 'realidade ordinária': [...] o 'mundo' em que esses textos se situam é o 'mundo' do discurso, o 'mundo' dos textos e dos intertextos." (1991, p. 164-65, grifo do autor).

⁶ BRECHT, B. *Journal de Travail*. Paris: L' Arche, 1976, p. 109.

meros atores desempenhando muitos papéis⁷. O fato do personagem Otelo ser inserido dentro do desfile de transeuntes no prólogo do espetáculo, como um mero cidadão, torna-se significativo uma vez que nesse exato instante, personagem e ator são fundidos: o herói trágico torna-se um homem como todos nós⁸. É claro que dentro do momento atual, não há mais lugar para o herói trágico clássico, mas apenas para aquele que retrata o homem contemporâneo na sua solidão entre milhares de pessoas, na sua pequenez em uma das maiores metrópoles do mundo, na sua pobreza em pleno desenvolvimento do capitalismo. Como tentar remanejar o que sobrou do projeto moderno? É o herói moderno o retrato de uma crise das utopias? Com Shakespeare e seus contrerrâneos, há um deslocamento do sentido do teatro: o teatro que se ocupava dos deuses, dos reis e dos heróis, dos santos, do Cristo e da Virgem, ocupa-se agora do homem com toda a sua amplitude e limitações, um ser simplesmente mundano esforçando-se pela sobrevivência do dia-a-dia. Tudo se verifica no plano de uma horizontalidade plena. (MIRANDA, 2004, p.146)

Ainda dentro do prólogo, repentinamente, os transeuntes ficam estáticos. Todos estão ‘congelados’, com exceção de um ator/personagem que, mais tarde, os espectadores percebem que se trata do Iago. Ele abre um guarda-chuva e caminha com desembaraço no meio de todos! Eu repito: só ele se move, os outros estão privados de seus movimentos! Essa cena não deixa de ser uma ‘pre-figuração’ da trama que será apresentada, logo a seguir, quando todos os personagens serão enredados pela astúcia e ambição descomedida de Iago. E, por que um guarda-chuva aberto? Certamente, será para resguardá-lo, metaforicamente, das intempéries da vida que serão provocadas por suas incursões envenenadas que terão o poder de paralisar, até certo ponto, a reação de todos os outros personagens.

O prólogo, apesar de não estar diretamente vinculado ao desenvolvimento do enredo, trata-se de um recurso épico utilizado pelo diretor tendo em vista tanto a sua proposta cênica para o espetáculo quanto a dinamização do jogo teatral. O prólogo assume uma função metalingüística de intervenção crítica antes e durante o espetáculo. O diálogo intermidial e intertextual que é estabelecido a partir da inserção de **New York, New York** não pode ser relevado, uma vez que essa música assume na encenação uma função equivalente aos *songs* brechtianos. Tal como preconizam Sergei Eisenstein, Kurt Weill e o próprio Brecht, dentre outros, a música pode produzir, algumas vezes, um efeito de contraponto em um espetáculo, quando ela “sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação” (PAVIS, 1999, p. 255). No **Otelo** do Folias, a música **New York, New York**, ao invés de conduzir os espectadores a uma embriaguez romântica, produz um efeito de ruptura objetivando induzir o espectador a uma atitude crítica. Através do distanciamento⁹, a música é vista sob uma nova perspectiva. Os versos entoados por Frank Sinatra que exaltam o sonho americano, cultivado desde a implantação de suas colônias enquanto as fronteiras estavam sendo desbravadas rumo ao oeste, torna-se o ideal que está enraizado na alma de cada cidadão: “I wanna wake up in a city, that doesnt sleep // And find Im king of the hill – top of the heap //...// Ill make a brand new start of it – in old New York // If I can make it there, Ill make it anywhere // Its up to you – New York, New York // I want to wake up in a city, that never sleeps // And find Im a number one – top of the list, king of the hill // A number one.”¹⁰ Entretanto, o que sobrou do sonho

⁷ Shakespeare, em sua comédia **As you like it (Como gostais)**, escreveu os seguintes versos que foram comentados acima: “O mundo é um palco // E os homens e mulheres meros atores // Eles têm suas saídas e entradas // E cada homem em seu tempo // Desempenha muitos papéis // Seus atos correspondendo às sete idades.” (Ato II, cena vii)

⁸ Dr. Samuel Johnson (1996, p. 40) menciona que Shakespeare fala de reis, rainhas, mas ele pensa nos homens.

⁹ “Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 1999, p. 106) “O *song* é um recurso de distanciamento, um poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado.” (1999, p. 367)

¹⁰ “Eu quero acordar na cidade, que nunca dorme // E descobrir que eu sou o rei da montanha – o maior // ... // Eu farei um novo recomeço nela – na velha Nova Iorque // Se eu conseguir lá, eu conseguirei em qualquer lugar // Só depende

americano? O que sobrou das visões utópicas de um país que intencionava desenvolver uma sociedade homogênea na qual as diferenças culturais, raciais e religiosas seriam fundidas numa nacionalidade multi-étnica, ou seja, num ‘melting pot’¹¹? Nova Iorque, a cidade-símbolo dos vencedores e daqueles que têm a ilusão de que ‘querer é vencer’ torna-se o cenário do desfile dos loucos, viciados, excêntricos e de todos os meio-heróis. Por esse viés, **New York, New York** assume um caráter de música *Gestus* que induz o espectador a um posicionamento político e/ou filosófico. Os atores, ao representarem no prólogo o desfile de tipos urbanos que exibem uma situação que evoca uma emoção diametralmente contrária ao o que está sendo cantado, reiteram para os espectadores que a nossa sociedade continua desequilibrada entre as forças daqueles que exercem o poder e daqueles que estão submetidos a esse poder, ou seja, entre o estado e o individualismo, entre os colonizadores e os colonizados entre os ricos e os pobres, entre o gênero masculino e o feminino, entre Veneza e Chipre, entre os Estados Unidos e o Vietnã // o Iraque, e entre todos os Iagos e Otelo que habitam o planeta Terra.

De acordo com Iná Camargo Costa, (2003, p. 101) é imperativo saudar o espetáculo **Otelo** do Folias D’Arte por ter estabelecido um diálogo intermidial com a versão fílmica (1952) de Orson Welles¹². O cineasta inicia a sua filmagem com uma pré-figuração mostrando o enterro de Otelo e Desdêmona e a prisão de Iago, que aparece suspenso em uma gaiola. Quando a câmera fecha em seu rosto, é uma indicação para os espectadores de que assistiremos à história em forma de *flashback*, determinado pelo ponto de vista de Iago. “Isto define a adoção da forma épica por Orson Welles.” (2003, p. 101) A adaptação de Welles foi construída a partir de uma concepção estética elaborada, cuja intenção é apresentar as relações visuais em vez da visualização das conexões narrativas. Nesse caso, uma responsabilidade muito maior é transferida para a audiência que terá que estabelecer as conexões que farão parte de um todo coerente. Em Welles a seqüência visual domina desde o início: o filme prolonga-se por, aproximadamente, oito minutos (a prefiguração e o prólogo) antes que qualquer acompanhamento falado ocorra. As primeiras palavras (prólogo) são uma narração sincrônica. O diálogo é introduzido apenas quando o ‘olho’ e o ‘ouvido’ foram, separadamente, iniciados. (DAVIES, 1994, p. 103-104) Parece-me conveniente ressaltar que no prólogo do **Otelo** do Folias, que se estende por quase cinco minutos antes que o primeiro diálogo ocorra, as percepções visuais e auditivas também devem ser integralizadas pela audiência. Nesse caso, como já foi mencionado em relação ao filme de Welles, o espectador assume um posicionamento crítico na construção do sentido. Por um lado, com esse tipo de concepção, a compreensão passa a ser um exercício hermenêutico uma vez que o todo não pode ser compreendido sem a compreensão das partes, nem as partes sem a compreensão do todo. Por outro lado, no espetáculo do Folias, a platéia é convidada a sentar em três arquibancadas móveis que mudam de posição de acordo com a necessidade de haver uma maior ou menor aproximação e integração com as cenas. A movimentação das arquibancadas permite não apenas que os

de você, Nova Iorque, Nova Iorque // Eu quero acordar na cidade que nunca dorme // E descobrir que sou o número um, no topo da lista // Rei da montanha, o número um //”. (Tradução retirada do site www.letras.mus.br, no dia 25/07/2008.)

¹¹ A expressão ‘melting pot’ teve sua origem no período da colonização americana pelos ingleses no decorrer dos séculos XVII e XVIII. O termo tornou-se uma metáfora de um processo idealizado de imigração e colonização através do qual diferentes nacionalidades, culturas e raças seriam absorvidas dentro de um ‘grande caldeirão’, objetivando a construção de uma América que se tornaria uma nova terra prometida.

¹² Orson Welles foi o primeiro cineasta a questionar as convenções relacionadas aos critérios de fidelidade de uma adaptação fílmica. A sua atitude radical em relação às adaptações do bardo contribuiu para pavimentar o caminho de outras adaptações mais recentes como **Rei Lear** (Jean-Luc Godart, 1987), **Titus** (Julie Taymor, 1999), e **Hamlet** (Michael Almereyda, 2000). A produção de **Otelo**, filmada por três anos, principalmente, em Marrocos e na Itália, é indicativa de uma concepção estética que irá caracterizar todo o trabalho de Welles fora do aparato dos estúdios americanos. Aqui está uma das facetas da genialidade de Welles: por um lado, ele produziu dois dos maiores filmes americanos, **Citizen Kane** (1941) e **The Magnificent Ambersons** (1942) com todo o estúdio de Hollywood aos seus pés e, por outro lado, ele produziu muitos dos melhores filmes do mundo, sem nenhum dinheiro. (ROTHWELL, 1999, p. 73-74)

espectadores tenham diferentes olhares sobre a cena como também não deixa de ser um recurso de distanciamento ao ativar a mudança das perspectivas cênicas. Mário Rojas,¹³ crítico de teatro, escreveu a respeito do efeito no uso das arquibancadas na apresentação do **Otelo** do Grupo Folias D'Arte em Portugal (Lisboa e Porto) no ano de 2006. Não restam dúvidas, de que esse recurso cênico transformou-se num elemento-chave para a plena apreciação do espetáculo:

As arquibancadas dos espectadores com rodas giratórias, mudavam constantemente de posição, o que ia construindo diferentes perspectivas de recepção, focos múltiplos que revelam todo o gesto e movimento e quase anulava a distância entre atores e espectadores. (2006, citado por Figueira, 2008, p. 171)

A análise das canções e/ou músicas tanto nos espetáculos quanto nos filmes tem sido, muitas vezes, negligenciada, o que ocasiona um grande prejuízo para a compreensão mais apurada da concepção estética e/ou ideológica que o diretor tentou imprimir na sua respectiva produção artística. No caso do **Otelo** do Folias, a inserção das duas canções, **New York, New York** (no prólogo) e **The End** (durante a encenação) acrescentam uma complexa relação intertextual e intermedial para o espetáculo. Entretanto, embora a música na prefiguração do **Otelo** de Orson Welles também seja reveladora, a sua função é diversa: neste caso, a música torna-se uma ilustração e criação da atmosfera que corresponde à ação dramática. A música de fundo repercute e reforça as imagens do filme. Para o acompanhamento do som uníssono de lamentação e o ritmo pesado da percussão, as tomadas da câmera aparecem na tela com uma desorientação deliberada inicial: o rosto de Otelo aparece invertido na tela quando ele está deitado na esquiife, como se a intenção do cineasta fosse enfatizar o reverso desnatural da ordem moral da vida de Veneza. A câmera se aproxima do rosto (*close-up*) e então se afasta acima da face para revelar as mãos daqueles que estão carregando a esquiife. O som inicial é interrompido por um estrondo ruidoso, urgente, vibrante do tambor e Iago, amarrado, é visualizado – primeiro de um ângulo inferior e, em seguida, de um ângulo superior – enquanto ele é arrastado para uma pesada jaula de ferro. Logo a seguir, o compasso fúnebre continua acompanhando a procissão que caminha lentamente até desaparecer na escuridão absoluta.

Percebe-se que o poder e os estilos antagônicos que Otelo e Iago representam são evidenciados desde a pré-figuração da produção fílmica de Welles: a procissão funerária de Otelo, ordenada, elegíaca, movendo-se da direita para a esquerda, é acompanhada dos sons uníssonos enquanto que a aparição de Iago é marcada pela confusão e barulho provocados tanto pelo som estridente e abrupto como pelas pessoas furiosas empurrando-o para dentro da jaula. Otelo é caracterizado pela simplicidade, grandiosidade, hipérbole enquanto que o estilo de Iago infecta a imagem do filme com perspectivas perturbadoras, composições atormentadas e distorções grotescas. As tomadas em *close-ups* de Iago através da jaula e as tomadas vertiginosas na medida em que a jaula balança no alto prefiguram, por um lado, o motivo da prisão que é recorrente em todo o filme e, por outro, enfatizam a elevada perspectiva da visão de Iago do mundo que ele infectou com a sua manipulação calculada (KNIGHT, citado por DAVIES, 1994, p. 106). Entretanto, parece-me que, apesar de Iago tornar-se vítima de seu próprio estilo e de estar isolado contra as íngremes muralhas do forte, ele ainda preserva até o final, mesmo enjaulado, a visão superior sobre todos os que estão abaixo de seus olhos. É como se a direção do filme ainda continuasse a ser sua, tal como ocorre com o Iago na versão do Folias que, desde o prólogo, ao manter o seu passo zombeteiro e desprezível enquanto caminha entre os transeuntes 'congelados', anunciasse que essa peça será dele.

¹³ ROJAS, Mário. **Otelo** em Portugal. (Trad.) Marília Carbonari. In: **Gestos** 42, novembro 2006.

Referências bibliográficas

- BORNHEIM, Gerd. Prefácio. In: HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997, p. ix-xvii.
- BOYCE, Charles. *Shakespeare A to Z: the essential reference to his plays, his poems, his life, and more*. New York: Belta, 1991.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. (Trad.) Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro dialético: ensaios*. (Seleção e introd.) Luiz C. Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. O *Otelo* do Folias. In: MAIA, Reinaldo & RODRIGUEZ, Marco A. (ed.) *Caderno do Folias* (Especial). 5ª e 6ª ed., primeiro semestre – 2003.
- DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays*. Cambridge University Press, 1994.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. (Trad.) Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Debates)
- FIGUEIRA, Jorge L. *Verás que tudo é verdade: uma década de Folias (1997-2007)*. 1ª ed. São Paulo: Folias, 2008.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997. (Estudos: 155)
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. (Trad.) Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. (Trad.) Enid B. Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LOURENÇO, Jorge L. *Verás que tudo é verdade: uma década de Folias (1997-2007)*. São Paulo: Folias, 2007.
- MAIA, Reinaldo & RODRIGUEZ, Marco A. (ed.) *Caderno do Folias* (Especial). 5ª e 6ª ed., primeiro semestre – 2003.
- MAROWITZ, Charles. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.
- MARSDEN, J. I. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstruction of the Works and the Myth*. New York: Harvester, 1991.
- MIRANDA, Célia A. 'Estou te escrevendo de um país distante': uma re-criação cênica de *Hamlet* por Felipe Hirsch. (Tese de Doutorado defendida no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.)
- OTHELLO. Direção de Orson Welles. 1952. 1 filme (120 min.): PB.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. (Trad.) J. Guinsburg e Mª Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROTHWELL, Kenneth S. *A history of Shakespeare on screen: a century of film and television*. Cambridge University Press, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. (Trad.) Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *As you like it*. 8ª ed. (Ed.) Agnes Latham. London: Routledge, 1994.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? (Trad.) Fátima Saadi.
In: SAADI, F. (Ed.) *Folhetim*, nº 13, abr./jun. 2002, p. 08-37.

ⁱ Autor: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda

Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Este texto é o resultado parcial da pesquisa que está sendo realizada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) durante o estágio Pós-Doutoral (03/2008-02/2009), sendo que a mesma está sendo financiada pelo CNPQ de setembro de 2008 a fevereiro de 2009.

E-mail: celiaufpr@uol.com.br