

Marcel Alvaro de Amorim

SHAKESPEARE E ORSON WELLES:
adaptação, dialogismo e carnavalização



**SHAKESPEARE E ORSON WELLES:
adaptação, dialogismo e carnavalização**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE FURG

Reitor

DANILO GIROLDO

Vice-Reitor

RENATO DURO DIAS

Chefe de Gabinete do Reitor

JACIRA CRISTIANE PRADO DA SILVA

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

DIEGO D'ÁVILA DA ROSA

Pró-Reitor de Infraestrutura

RAFAEL GONZALES ROCHA

Pró-Reitora de Graduação

SIBELE DA ROCHA MARTINS

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis

DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

LÚCIA DE FÁTIMA SOCOOWSKI DE ANELLO

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

EDUARDO RESENDE SECCHI

Pró-Reitora de Inovação e Tecnologia da Informação

DANÚBIA BUENO ESPÍNDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Titulares

ANDERSON ORESTES CAVALCANTE LOBATO

ANGELICA CONCEIÇÃO DIAS MIRANDA

CARLA AMORIM NEVES GONÇALVES

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

EDUARDO RESENDE SECCHI

ELIANA BADIÁLE FURLONG

LEANDRO BUGONI

LUIZ EDUARDO MAIA NERY

MARCIA CARVALHO RODRIGUES

Editora da FURG

Câmpus Carreiros

CEP 96203 900 – Rio Grande – RS – Brasil

editora@furg.br

Integrante do PIDL

Editora Associada à



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

ASSOCIAÇÃO DAS EDITORAS
UNIVERSITÁRIAS DO RIO SUL

Marcel Alvaro de Amorim

**SHAKESPEARE E ORSON WELLES:
adaptação, dialogismo e carnavalização**



Rio Grande
2021

© Marcel Alvaro de Amorim

2021

Diagramação da capa

Anael Macedo

Formatação e diagramação

João Balansin

Gilmar Torchelsen

Cinthia Pereira

Revisão Ortográfica e Linguística: Liliana Mendes

Ficha Catalográfica

A524s Amorim, Marcel Alvaro de.
Shakespeare e Orson Welles: adaptação, dialogismo e
carnavalização [Recurso Eletrônico] / Marcel Alvaro de Amorim. –
Rio Grande, RS : Ed. da FURG, 2021.
147 p.

Modo de acesso: <http://repositório.furg.br>
ISBN 978-65-5754-099-2 (eletrônico)

1. Literatura 2. Cinema 3. Teatro I. Título.

CDU 82:791.43

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos –
CRB10/2344

AGRADECIMENTOS

Este livro é, como todo trabalho acadêmico, uma construção coletiva. Por isso, diversas vozes se fizeram – e ainda se fazem – presentes na constituição do texto que, agora, é publicado.

Agradeço, em especial, ao querido Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ), que contribuiu direta e generosamente para as reflexões teóricas e analíticas que se apresentam.

Agradeço, também, à Editora da FURG, que, por meio do Edital de Apoio à Publicação de Livros Eletrônicos, possibilitou a edição desta pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução: propondo caminhos de pesquisa.....	7
Capítulo 1 – Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação.....	17
Literatura e cinema: diálogos possíveis.....	18
A literatura através do cinema: a adaptação como prática dialógica e intertextual.....	28
Em busca de uma metodologia para o estudo da adaptação.....	40
A carnavalização como prática hipertextual: um horizonte de leitura.....	51
Capítulo 2 – Entre reis e vagabundos: uma leitura do drama histórico Shakespeariano.....	61
O drama histórico shakespeariano: questões preliminares.....	62
Considerações sobre as peças <i>Henry IV</i> e <i>Henry V: uma leitura bakhtiniana</i>	77
O mundo carnavalizado em Shakespeare: considerações parciais.....	104
Capítulo 3 – Das peças ao filme: uma análise de "Falstaff", de Orson Welles.....	107
O cinema de Orson Welles.....	108
Shakespeare por Orson Welles.....	112
Uma análise dialógica e intertextual de "Falstaff".....	120
Falstaff no cinema: considerações parciais.....	132
Considerações Finais.....	136
Referências Bibliográficas.....	140

INTRODUÇÃO

Shakespeare e o cinema: propondo caminhos de pesquisa

Shakespeare é teatral e cinematográfico exatamente pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação.

(RAMOS, 2003, p. 17)

Este livro versa sobre os processos de adaptação das duas partes do drama histórico shakespeariano *Henry IV* e de trechos do também drama histórico *Henry V*¹ para o cinema. Mais especificamente, propomo-nos a analisar a adaptação dessas peças realizadas por Orson Welles, em seu filme *Falstaff*² (*Falstaff*, 1966), sob a ótica do *dialogismo intertextual* proposto por Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008) e da ideia de *carnavalização* proposta por Mikhail Bakhtin.

Entretanto, para entender a escolha do *corpus*, é necessário considerarmos, primeiramente, a importância e a influência da obra shakespeariana para a história do cinema. Esse esclarecimento permitirá expor as razões pelas quais

¹ As obras, em pauta, serão citadas de acordo com suas respectivas edições dentro da série *The New Cambridge Shakespeare*. As versões de *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* e *Henry V* foram editadas, respectivamente, por Herbert Weil and Judith Weil, Giorgio Melchiori e Andrew Gurr.

² É de nosso conhecimento que esse filme abrange, além das peças aqui elencadas, passagens de outras diversas, tais como: *Richard II* e *The Merry Wives of Windsor*. Porém, por fins metodológicos, centrar-nos-emos nas peças indicadas, na tentativa de reconstruir o percurso do protagonista das peças, Príncipe Hal, em direção ao trono e a sua relação com o célebre personagem Falstaff.

optamos pela análise de peças históricas, parte da obra desse autor considerada negligenciada pela crítica e pelo público, durante grande parte dos séculos que seguiram a escritura das mesmas (cf. HELIODORA, 2005). Para Roberto Ferreira da Rocha (1992, p. 08), somente no século XX

é que os críticos e estudiosos da obra de Shakespeare começaram a debruçar-se sobre as **Histories** com mais afinco. Conseqüentemente, muitas questões relevantes que elas apresentam ainda não foram suficientemente abordadas e esclarecidas, deixando, assim, um vasto campo para novas leituras.

Apesar de ambos os autores não se referirem diretamente aos estudos shakespearianos concentrados no campo da tradução intersemiótica/teoria da adaptação, pode-se tomar como consenso o baixo número de trabalhos envolvendo os dramas históricos publicados também nesse campo, o qual, na maioria das vezes, tem como principal foco de investigação as tragédias e, secundariamente, as comédias do bardo.

Segundo Julie Sanders (2006, p. 45), “não é uma coincidência que o cânone shakespeariano tem providenciado um marco crucial para pesquisas sobre a apropriação literária como prática e forma”³, dado que, desde os primórdios do cinema enquanto arte ficcional e narrativa, as peças desse autor são constantemente adaptadas e não somente para o cinema, mas para gêneros diversos, tais como: poesia, romances, animações, televisão, propagandas etc. (SANDERS, 2006).

Nesse movimento de adaptação, é comum em todos os tempos, em todas as épocas a tentativa de ajustar a obra do bardo para um novo contexto sociocultural e sua agenda política, o que é perceptível durante toda a história editorial dos textos de Shakespeare que, por diversas vezes, foram reeditados, encenados e adaptados.

Além disso, a eminente tensão entre a cultura popular e

³ Todas as traduções de obras em línguas estrangeiras são de nossa autoria.

a cultura erudita, presente nos dramas shakespearianos (CROWL, 2008), permitia, nos primórdios do cinema, que os produtores alcançassem a meta almejada com a apropriação da literatura, em seus diversos gêneros, para a criação do enredo de suas obras: a elevação do status do cinema de arte popular para forma de arte erudita, que alcançaria, assim, a burguesia e as classes mais altas da sociedade (cf. SKYLAR, 1975; RAY, 2000; CROWL, 2008).

De acordo com Rocha (2007), a tensão entre o erudito e o popular, na obra shakespeariana, remete às próprias montagens inglesas contemporâneas ao bardo; as *playhouses*, ou casas de teatro, por exemplo, “vendiam ingressos a preços diferenciados, congregando, assim, os mais diversos estratos sociais da época” (2007, p. 19).

Os próprios auditórios eram organizados de modo a receber as mais diversas classes da população. Enquanto os nobres assistiam às peças no palco e os um pouco mais abastados em bancos de madeira, nas galerias cobertas, os mais pobres contemplavam o espetáculo em pé, junto ao palco, na parte do edifício sem cobertura, muitas vezes, debaixo de chuvas.

O teatro elisabetano, dessa forma, constrói-se com base na relação entre o erudito e o popular e não só na sua estrutura física. Shakespeare, por exemplo, apropriava-se de obras destinadas ao público de classes menos favorecidas, assim como obras da cultura de elite, para criar o enredo de suas peças. Sendo assim, “a cultura popular era, na verdade, comum a toda a sociedade. A elite participava tanto da ‘alta’ quanto da ‘baixa’ cultura, sendo, portanto, ‘bicultural’” (ROCHA, 2007, p. 23).

O teatro elisabetano, principalmente aquele feito para as *public playhouses*, forma-se com base em um amálgama de tradições. De um lado, há o teatro de corte apresentado para a elite; de outro, o teatro de rua, remanescente da tradição medieval de cunho religioso, com o qual o palco elisabetano possuía profundas ligações, já que era uma forma de arte eminentemente popular, no sentido de ser produzida e consumida pelas classes menos favorecidas da sociedade (ROCHA, 2007, p. 24).

Em busca desse *poder conciliador* entre as diferentes camadas da população, Shakespeare torna-se um dos principais autores adaptados no início do desenvolvimento da arte cinematográfica enquanto ficção narrativa.

Segundo Liana de Camargo Leão (2008), o primeiro filme shakespeariano estreia em Londres, na Inglaterra, em 20 de setembro de 1899. Esse filme, apenas um esboço se comparado às narrativas do cinema atual, constava de quatro cenas, gravadas num estúdio ao ar livre e contava com apenas um pano de fundo. Todo filmado com uma câmera fixa, a película *King John (Rei João*⁴, 1899) documentava a interpretação de Sir Herbert Beerbohm Tree, um dos maiores atores da época. É importante ressaltar que a estreia do filme se deu juntamente à estréia da peça, de mesmo nome e elenco, nos teatros ingleses, estratégia que acabou se tradicionalizando nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do século XX. O filme funcionava, então, como uma espécie de *comercial* para a peça em cartaz, sendo a relação entre o teatro e o cinema extremamente estreita, dado que “os filmes originavam-se de produções teatrais, com o objetivo de promovê-las” (LEÃO, 2008, p. 267).

No início do século XX, durante o período do cinema mudo, de um total de cerca de 500,000 filmes, produzidos entre 400 e 500, eram adaptações de dramas shakespearianos. Esses filmes, realizados por países diversos como Inglaterra, Alemanha, França, Itália e Estados Unidos, apesar de não contarem ainda com o recurso da palavra falada, lançavam mão de recursos diversos, tais como, música ao vivo, comentadores e quadros explicativos – ou intertítulos – que auxiliavam a plateia para a compreensão do enredo (LEÃO, 2008). Esperava-se, entretanto, que os dramas shakespearianos fossem conhecidos pela platéia, ao menos superficialmente, o que já facilitaria o movimento de compreensão.

⁴ Quando possível, buscamos respeitar as traduções estabelecidas dos títulos das obras fílmicas para o português brasileiro. No caso da inexistência dessas traduções, optamos por utilizar traduções próprias ou tradicionais das obras shakespearianas em adaptação.

Além disso, devido à atualidade dos temas vozeados no drama do bardo, era constante o reencontro do espectador com problemas presentes em sua própria época, causando um movimento de aproximação desse espectador à época elisabetana, o que facilitava o processo de interpretação das obras filmicas. Segundo Jan Kott (2003, p. 27),

O espectador contemporâneo, ao reencontrar nas tragédias de Shakespeare sua própria época, aproximase com frequência, de forma inesperada, da época shakespeareana. Em todo caso, ele a compreende bem.

Comum a todas as produções de então, era a tentativa de apresentar as cenas icônicas das peças, resumindo, ao mesmo tempo, o enredo, já que os filmes contavam com apenas um rolo. É notável também, segundo Leão (2008, p. 269), que esses esforços pioneiros tiveram êxito tanto em divulgar os espetáculos shakespeareanos em cartaz, bem como em proporcionar a um público grande e diversificado a oportunidade de assistir à atuação de grandes atores. Assim como no Renascimento, o bardo, novamente, congregava várias camadas da população, pois, apesar de representado em uma arte considerada popular, “o nome de Shakespeare trazia ao cinema grande prestígio cultural” (LEÃO, 2008, p. 269).

Com a chegada do som ao cinema, após o lançamento de *The Jazz Singer* (*O cantor de Jazz*, 1927), um novo desafio surgiu: a dificuldade de reduzir e de adaptar para a nova mídia a integridade do texto shakespeareano, sem a perda da qualidade. De acordo com Crowl (2008, p. 07),

Shakespeare foi facilmente absorvido pelos filmes silenciosos porque seus enredos eram familiares e seus contornos básicos traduziam-se suavemente em imagens. Mas então, quando os filmes começaram a falar, eles repentinamente foram confrontados com o massivo texto shakespeareano. Shakespeare foi um grande dramaturgo-poeta que era capaz de captar tudo – enredo, cenário, aspectos psicológicos – pelas palavras que seus personagens falavam.

Apesar disso, Hollywood lança, na década de 1930, o primeiro filme shakespeariano falado: *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*, 1929), estrelado por duas grandes personalidades do cinema da época, o casal Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Apesar de a adaptação ter conseguido êxito comercial – custou quinhentos mil dólares e rendeu cerca de um milhão (LEÃO, 2008) –, os filmes que o seguiram, na tentativa de levar o bardo para o cinema, não foram tão bem-sucedidos, levando os grandes estúdios da época a acreditarem que “Shakespeare e o cinema não se misturam” (CROWL, 2008, p. 08).

Somente no final da Segunda Grande Guerra, mais de uma década depois, Shakespeare volta a ter lugar nas telas de cinema, com a projeção de Laurence Olivier e seu *Henry V* (*Henrique V*, 1944), filmado entre 1943 e 1944, época em que os países aliados se uniam na Inglaterra para planejar uma invasão massiva à França e livrar a Europa do domínio de Hitler.

O filme, baseado no drama que retrata uma menor, mais ainda sim importante, invasão à França, liderada por um jovem rei inglês, no ano de 1415, aludia, desse modo, à agenda social e política do período no qual era rodado (CROWL, 2008). Olivier apresentava, então, para uma moderna audiência, contemporânea ao lançamento da película, um rei Henrique, considerado ambíguo por suas referências à época de sua produção, criando, talvez, um dos mais gloriosos filmes de propaganda pró-guerra já rodados (CROWL, 2008). Nas palavras de Leão (2008, p. 275),

Olivier [é] quem realiza a grande virada do cinema shakespeariano, e prova, definitivamente, que as peças podiam ser adaptadas com sucesso. *HENRIQUE V* (1944) celebra o heroísmo dos ingleses durante a Segunda Guerra, a um só tempo honrando a tradição do palco elisabetano e explorando as possibilidades da sétima arte.

Com o sucesso desse filme, o interesse pelo material proveniente dos dramas shakespearianos era, novamente, reavivado. Países como a Alemanha, Itália, Rússia, Polônia e Japão, assim como a Inglaterra e os Estados Unidos, voltaram

a se interessar por Shakespeare como uma fonte para suas obras. De acordo com Crowl (2008, p. 11), “durante o período pós-guerra, novos filmes shakespearianos surgiram em uma média de um por ano”.

Nesse mesmo período, no início da década de 1960, surge outro importante diretor de filmes shakespearianos, o italiano Franco Zeffirelli. Nessa década, segundo Leão (2008), Zeffirelli produz as adaptações *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*, 1967) e *Romeo and Juliet* (*Romeu e Julieta*, 1968), ambas marcadas pela ênfase nas cenas de ação e na visualidade – cenários, reprodução da época e vestuários –, em detrimento dos diálogos.

Também são marcantes, na virada dessa década, para a década de 1970, as adaptações de Peter Hall (*A Midsummer Night's Dream/Sonhos de uma noite de verão*, 1968), Tony Richardson (*Hamlet*, 1969) e Peter Brook (*King Lear/Rei Lear*, 1971), que se recusaram a dar ênfase à visualidade, tal como o fizera o diretor italiano, transpondo o texto shakespeariano para as telas de maneira considerada fidedigna (LEÃO, 2008).

Nos anos 1970 e 1980, houve uma enorme diminuição do número de adaptações shakespearianas para as telas do cinema. Para Crowl (2008, p. 13), “o *boom* do pós-guerra chegou a seu fim em 1971 com o lançamento do *Rei Lear* de Peter Brook e o *Macbeth* de Roman Polanski”. De acordo com Leão (2008), essa segunda queda de produtividade de filmes baseados na obra dramática do bardo levou alguns estudiosos a acreditar no surgimento de um abismo intransponível entre a linguagem de Shakespeare e a do cinema.

Somente no fim dos anos 1980 e no início dos anos 1990, a partir dos resultados obtidos por Kenneth Branagh, torna-se possível voltar a pensar em filmar com sucesso o drama shakespeariano. O diretor inglês, segundo Leão (2008), sob influência da linguagem de renomados cineastas, como Olivier e Welles, aliada às características dos espetáculos visuais de Zeffirelli, “equilibra texto e imagem, traduzindo o texto dramático em linguagem cinematográfica” (2008, p. 295). Entretanto, isso não foi suficiente para evitar críticas negativas, sobretudo, daqueles que o viam, especialmente, pela produção

de *Henry V*, como conivente com o “capitalismo imperialista” (LEÃO, 2008). Apesar disso, o sucesso de seus filmes junto ao público garantiu o retorno dos dramas shakespearianos ao alcance das mais diferentes camadas da população, unindo, novamente, a literatura erudita a uma arte considerada popular.

A adaptação de *Henry V* (*Henrique V*, 1989), por Branagh, “se provou tão importante e influente para o gênero quanto foi o filme de Olivier quarenta e cinco anos antes” (CROWL, 2008, p. 16). E, ao longo da década de 1990, Branagh reafirmaria a possibilidade de se adaptar, com sucesso, o drama shakespeariano, com o lançamento de *Much Ado about Nothing* (*Muito barulho por nada*, 1993), e, mais tarde, com *Hamlet* (*Hamlet*, 1996) e *Love’s Labour’s Lost* (*Trabalhos de amor perdido*, 2000). Sua influência é marcante nessa década e

pode ser identificada na adoção da linguagem realista, no uso de recursos cinematográficos e de interpolações visuais para clarificar o texto, e na estratégia de transpor os enredos shakespearianos para outros períodos históricos (LEÃO, 2008, p. 295).

Diversos cineastas, nessa década, voltariam a trabalhar o texto shakespeariano de acordo com esses princípios, impulsionando um novo começo para as adaptações do bardo para o cinema. Entre outros, Zeffirelli (*Hamlet*, 1990), Peter Greenaway (*Prospero’s Books/Os livros de Próspero*, 1991), Christine Edzards (*As you like it/Como gostais*, 1992), Richard Loncraine (*Richard III/Ricardo III*, 1995) e Baz Luhrmann’s (*Romeo + Juliet/Romeu + Julieta*, 1996) foram alguns dos diretores engajados na produção de adaptações de Shakespeare durante os últimos anos do século XX.

Como visto no breve histórico traçado, as peças históricas do bardo desempenharam um importante papel na consolidação do drama elisabetano nas telas de cinema. *King John* (*Rei João*, 1899) foi a primeira peça a ser adaptada. *Henry V* (*Henrique V*, 1944 e 1989) pode ser considerado o texto que, por duas vezes, reafirmou a importância de Shakespeare para a história do cinema, provando, com Olivier e Branagh, que suas peças

poderiam, novamente, trazer o público às salas do cinema.

No entanto, nos estudos shakespearianos do cinema, assim como nos literários –, conforme os apontamentos de Heliadora (2005) e Rocha (1992) –, essa parte da obra do bardo ainda é pouco estudada, existindo um pequeno número de trabalhos acadêmicos relevantes que a tomam como foco. Daí nasce o interesse de nosso livro que, como já delineado, pretende investigar, especificamente, o processo de adaptação dos dramas históricos shakespearianos *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* e *Henry V* para o cinema, no filme de Orson Welles, *Falstaff*.

Para tanto, ao longo deste livro, buscaremos responder aos seguintes objetivos de pesquisa:

- (1) Investigar o processo de tradução/adaptação das duas partes do drama histórico shakespeariano *Henry IV* e de trechos do também drama histórico *Henry V* para a tela no filme *Falstaff* (1966), de Orson Welles, com base nos apontamentos de Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), que, fundamentado no dialogismo do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017) e nas categorias da transtextualidade, desenvolvidas por Gérard Genette (1997), propõe o *dialogismo intertextual* como enquadramento para a investigação centrada na relação entre a literatura e o cinema;
- (2) Analisar a relação entre a esfera popular – representada pela praça pública – e a oficial – mundo oficial – nas obras shakespearianas e no filme elencado como *corpus* para a pesquisa com base na teoria da carnavalização bakhtiniana (1987 e 2008), entendendo como os processos de tradução/adaptação funcionam estabilizando e/ou desestabilizando tais relações.

Buscando alcançar tais objetivos, propomo-nos, no primeiro capítulo, a realizar um levantamento da relação entre a literatura e o cinema, apresentando como tese a ideia de que o segundo buscou na primeira os instrumentos necessários

para alcançar a camada burguesa da população. Entretanto, mais do que atingir essa meta, o cinema, a partir dessa união, desenvolveu suas próprias características com base nas direções narrativas propostas pelo texto literário. Nesse capítulo, também levantaremos questões relativas à tradução/adaptação de obras literárias ao cinema, apresentando e afirmando o conceito de *dialogismo-intertextual* para a leitura de filmes derivados de tais textos. Além disso, descreveremos possíveis instrumentos de análise para o estudo da adaptação, pautando-nos, na teoria da hipertextualidade de Gérard Genette, para apresentarmos a *carnavalização* bakhtiniana como um horizonte possível de leitura para os *corpora* elencados.

No segundo capítulo, apresentaremos nosso *corpus* literário, por meio da discussão das características gerais das peças históricas shakespearianas, bem como das características específicas das obras elencadas para a análise e suas fontes. Nesse ponto, utilizaremos a teoria bakhtiniana da carnavalização como horizonte teórico de leitura para o entendimento das relações entre a cultura oficial – mundo oficial – e a popular – praça pública – no drama do bardo inglês, apresentando uma proposta de análise das peças segundo os parâmetros elencados pelo teórico e filósofo da linguagem russo.

No terceiro capítulo, após a apresentação das características do cinema de Orson Welles e de sua relação com a adaptação de obras de Shakespeare, realizaremos uma leitura do filme *Falstaff* (*Falstaff*, 1966) de acordo com os instrumentos de análise elencados em nosso primeiro capítulo, buscando entender se o processo de tradução/adaptação das obras para o cinema funcionou, como questionado, estabilizando e/ou desestabilizando as relações entre o mundo oficial e a praça pública já presentes nos textos teatrais.

Por fim, apresentaremos nossas considerações finais, com possíveis conclusões da pesquisa construída e futuros horizontes nos estudos da tradução/adaptação de obras shakespearianas para diferentes mídias, tais como, o cinema.

Esperamos que você, leitor, acompanhe-nos e dialogue conosco na construção desse panorama. Boa leitura!

CAPÍTULO 1

Da tradução Intersemiótica à teoria da adaptação

Creio que se deve desenvolver uma reflexão inversa, indo das formas em direção ao que elas transmitem, atendo-nos à diversidade das significações de um “mesmo” texto quando mudam suas modalidades de difusão.

(CHARTIER, 1998, p. 73)

Quais são os possíveis caminhos ao se adaptar uma obra literária para a tela do cinema? Como representar por meio de imagens o que as palavras expressam? É possível ser “fiel” ao texto literário? São válidas as críticas que classificam o cinema adaptado de obras literárias como “vulgarização”, “traição”, “corrupção” ou “usurpação” de um texto dito original? Essas são algumas das questões que nos propomos a responder neste capítulo.

Para tanto, inicialmente traçaremos um esboço histórico da relação entre a arte literária e a cinematográfica, entendendo as particularidades e semelhanças de cada uma, bem como esclarecendo a origem do relacionamento entre elas. Após esse breve esboço, basear-nos-emos nos estudos da tradução e/ou adaptação, para melhor entendermos os processos pelos quais obras literárias – entre outras – passam para chegar às telas do cinema, compreendendo esse processo principalmente por meio do conceito de *dialogismo intertextual*, cunhado por Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), com base nos trabalhos desenvolvidos por estudiosos como Mikhail Bakhtin (2016), Julia Kristeva (1974) e Gérard Genette (1997).

Por fim, após discutirmos e analisarmos possíveis modos de enquadramento do processo de adaptação, pautar-nos-emos

nos trabalhos de Gérard Genette (1997), Robert Stam (2000, 2005a e 2005b) e Bakhtin (1987 e 2008) para a apresentação dos instrumentos de análise utilizados neste livro no que tange à leitura dos dramas históricos shakespearianos *Henry IV*, primeira e segunda partes, e *Henry V* e de sua adaptação para o cinema, pelas mãos de Orson Welles, em *Falstaff*.

Literatura e cinema: diálogos possíveis

O cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura.

(GREENAWAY, 2001, p. 9)

O surgimento do cinema foi possível a partir de uma invenção de Thomas Edison, o *Kinetoscópio*. Esse aparelho permitia que espectadores vissem imagens dentro de uma caixa, uma pessoa por vez. Em 1894, Antoine Lumière, pai dos irmãos Lumière, adquire uma dessas máquinas e pede a seus filhos que encontrem uma maneira de projetar as imagens sobre uma tela. Nesse ano, os irmãos Lumière criaram o primeiro projetor de imagens em movimento. Sua invenção foi registrada em 13 de fevereiro de 1895 (SÁ, 1974).

Porém, não foram os irmãos Lumière que introduziram as características ficcionais no cinema. Durante a primeira exibição pública da chamada sétima arte, datada de 28 de dezembro de 1895, em Paris, Georges Méliès procurou os inventores do *cinématógrapho* com a intenção de adquirir o aparelho, sendo desencorajado por eles. Os Lumière não acreditavam no futuro do cinema como espetáculo e incentivavam o uso do instrumento, por eles inventado, como mecanismo para pesquisas (BERNARDET, 1985). Nesse dia, haviam sido exibidos filmes curtos, filmados com a câmera parada, em preto e branco, sem som. Um desses filmes, o que causou maior impacto no público, era a chegada de uma locomotiva à estação de trem. A máquina vinha de longe e enchia a tela como se fosse se esgueirar sobre a plateia (BERNARDET, 1985). Essa pequena exibição foi a primeira

prova da capacidade do cinema de *representar a realidade*¹.

Até aproximadamente 1915, apesar de evoluções na técnica de se fazer filmes, esses ainda eram curtos e, na maioria das vezes, não contavam histórias lineares com sequências de começo, meio e fim. Entretanto, esses vinte anos de evolução técnica foram necessários para desenvolver a linguagem que tornaria o cinema apto a contar essas histórias, tornando possível a predominância da ficção na arte cinematográfica.

A criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço foram essenciais na elaboração da linguagem cinematográfica que, até então, ainda não contava com o som como um de seus elementos constituintes (BERNARDET, 1985). Com a mobilidade da câmera, que deixa de ser fixa e passa a explorar o espaço, recortando-o, o cinema toma um grande passo em direção à ficção.

É o cineasta norte-americano D. W. Griffith, que, segundo Bernardet (1985, p. 37), marca o fim do cinema visto como primitivo e o início de uma maturidade linguística nessa arte. Tal maturidade foi alcançada por meio do desenvolvimento das técnicas de montagem. A partir de filmes como *The Birth of a Nation* (*Nascimento de uma nação*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerância*, 1916), constituem-se como elementos básicos da expressão cinematográfica:

- 1) a seleção de imagens na filmagem; chama-se tomada a imagem captada pela câmera entre duas interrupções;
- 2) organização das imagens numa sequência temporal na montagem; chama-se plano uma imagem entre dois planos (BERNARDET, 1985, p. 37).

O som, enquanto elemento constitutivo da estrutura fílmica, surge, somente, no ano de 1928, com o lançamento do filme *The Jazz Singer* (*O cantor de jazz*, 1927). Entretanto, a

¹ Segundo Bernardet (1985), a ilusão de verdade, chamada *impressão de realidade*, é, provavelmente, a base do grande sucesso do cinema. Para esse autor, o cinema dá a impressão de que vemos a própria vida na tela, mesmo quando se trata de algo que se sabe não ser verdade.

falta deste não foi empecilho para o desenvolvimento da narrativa pelo cinema. A industrialização do som só veio a somar ao que já havia sido desenvolvido até então, e o elemento sonoro passa a incorporar a linguagem cinematográfica².

Apesar de já caminhar pela ficção antes do encontro com a literatura, é, a partir desta, que o cinema se estabelece como entretenimento consumível por várias camadas da população. Segundo tese levantada por Skylar (1975, p. 14), é buscando alcançar a camada burguesa da sociedade – já que o cinema, até então, era considerado entretenimento para massas – que cineastas, ao redor do globo, recorrem a obras consagradas da literatura para construir o enredo de seus filmes.

Ao usar o texto literário para legitimar sua própria arte, o cinema, que se desenvolveu “entre barracas de feira, ao lado da mulher-peixe e da dama-sem-ventre”, sendo considerado como um teatro acessível às grandes massas, não necessitando de grande esforço intelectual para ser compreendido (ROSENFELD, 2002, p. 65), passa a almejar novos caminhos, a querer alcançar novos públicos. Não que necessitasse da estrutura narrativa para ser considerada uma forma artística, pois, enquanto propulsor de imagens em movimento, o cinema já seria, por si só, uma arte.

Partimos, então, neste livro, de uma concepção contrária à de Mitry (2000, p. 170), que acredita que “sem o suporte da narrativa, os símbolos visuais não têm sentido, tornam-se signos convencionais”. Adotamos, dessa maneira, a posição de Metz (1977, p. 63) que, como já mencionado, considera a própria junção de símbolos visuais uma linguagem portadora de unidades de significação, independentemente, portanto, do suporte narrativo que viria a ser uma consequência ou um acréscimo à estrutura da linguagem cinematográfica.

A união entre essas duas artes, o cinema e a literatura, porém, causou extrema controvérsia entre teóricos,

² Consideramos, neste livro, o cinema como linguagem, ecoando os apontamentos de Christian Metz (1977). Segundo este autor, “passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1977, p. 63).

espectadores e criadores de ambas as áreas, sendo, por muito tempo, as adaptações consideradas tópicos de incansáveis debates sob diversos pontos de vistas – valorativos ou pejorativos – entre críticos literários e cinematográficos.

Virginia Woolf, escritora modernista inglesa, por exemplo, declarou, em um de seus ensaios, ser contrária ao poder de “deploração”, “simplificação”, que o cinema mantém sobre suas fontes literárias. Woolf vai além e, em sua visão pessimista sobre a relação entre as duas formas artísticas, classifica o cinema como um “parasita” e a literatura como “vítima” (WOOLF, 1936).

Anthony Burgess, escritor e professor de literatura inglesa, também parece menosprezar o cinema enquanto arte. Na introdução de seu compêndio *A literatura inglesa*, o autor critica duramente o pouco interesse da população por obras literárias – como a poesia ou o drama – e o grande interesse por filmes, que são considerados, por ele, como “uma forma visual, não uma forma literária” (BURGESS, 2008, p. 16).

Opiniões como a de Burgess são comuns na crítica literária, levando teóricos como Arnold Hauser (2003, p. 970) a considerarem o cinema como “o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea embora qualitativamente talvez não o mais fértil”. Hauser, em sua obra *A história social da arte e da literatura*, promove um debate entre a popularidade e a qualidade da obra de arte. Para o autor, sempre houve uma tensão entre os critérios qualitativos e populares de se analisar um trabalho artístico. Dessa forma, o grande público, mesmo não sendo contrário à arte de boa qualidade, normalmente, nutre uma apreciação natural por formas menos complexas e mais simples por faltar-lhe a cultura necessária para a compreensão da chamada “arte superior”. Mesmo não classificando, diretamente, os outros tipos de arte – como a cinematográfica – como inferior, Hauser (2003, p. 982-983) aponta a opção do público por “essas artes desprovidas de critérios qualitativos”, dado que esse escolhe a que assistir, considerando o grau de envolvimento que a atividade lhe proporcionará.

Por parte dos críticos de cinema, a situação também não é diferente. Na busca pelo reconhecimento desse meio enquanto

forma de arte autônoma, os estudiosos da sétima arte, por várias vezes, reduziram a literatura a “esboços narrativos” ou a “fonte de ideias”, ou ainda a uma arte com menor índice de envolvimento entre a obra e seu leitor/telespectador, já que, tomando como base as reflexões de Stam (2000), o cinema conta não somente com uma, mas com, no mínimo, cinco linguagens diferentes para contar a história e envolver o telespectador na mesma: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação.

Atualmente, com o estabelecimento do cinema como forma artística independente da literatura, as discussões levantadas acima são consideradas infrutíferas e desnecessárias. Estudiosos como Roger Chartier já consideram o processo de adaptação entre diferentes mídias como um processo cultural intrínseco à contemporaneidade, um processo que modifica, até mesmo, o ato de criação e distribuição da obra artística. Essa mudança é perceptível ao considerarmos que

hoje, nos contratos de autor, cláusulas prevêm as diferentes mutações possíveis do texto que vai se tornar inicialmente um livro, mas que pode ser em seguida uma adaptação cinematográfica, televisiva, um CD-Rom, um texto eletrônico etc. (CHARTIER, 1998, p. 71).

É importante, porém, irmos mais a fundo e abordarmos o início da relação entre o cinema e a literatura. As questões que se colocam, dessa forma, são: o que aproximou o cinema da arte de contar histórias? Por que e como se deu a união entre o cinema e a literatura?

Analisaremos, além da tese de Skylar (1975) já apresentada, as teses de Christian Metz (1977) e Gilles Deleuze (2007) sobre a capacidade narrativa do cinema, para, então, determo-nos e defendermos os pressupostos elencados por Robert Ray (2000), que mapeia a relação entre o cinema e a literatura, especificamente, e por Jacques Aumont (2002), que justifica a capacidade ficcional da sétima arte por meio das técnicas de montagem e conseqüente sequencialização.

Para Metz (1977), como aponta Bernardet (1985), um dos pontos mais importantes em relação ao cinema é a

possibilidade desse, por meio de sua linguagem, criar uma *impressão de realidade*. Essa impressão seria vivida pelo espectador diante do filme. Dessa forma, o cinema tem o poder de deslocar verdadeiras multidões que são, significativamente, menores para assistir às últimas estreias no teatro ou comprar os últimos romances.

Essa impressão de realidade independe do gênero do filme exibido e vale tanto para os de caráter fantasioso quanto para os mais realistas. Segundo o autor, um dos fatores que propicia esse fenômeno

(...) é o movimento que dá uma forte impressão de realidade. (...) O movimento dá aos objetos uma 'corporalidade' e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um 'fundo', como 'figuras'; livre do seu suporte, o objeto se 'substancializa'; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida (METZ, 1977, p. 18-19).

Diante desse fenômeno, o espectador é desligado do mundo real por meio de uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual, que tem como origem do seu impulso o próprio espetáculo cinematográfico. Para o autor, a fórmula básica desse espetáculo é aquela que considera o filme como "uma grande unidade que nos conta uma estória"; dessa maneira, ir ao cinema seria "ir assistir a esta estória" (METZ, 1977, p. 61).

Era necessário, então, que o cinema fosse, de fato, um meio contador de fábulas, que utilizasse da narrativa para alcançar e permanecer no ponto em que se encontra hoje. Metz (1997, p. 61) nos lembra que, apesar dos esforços dos irmãos Lumière, outros usos possíveis da tecnologia cinematográfica – como no campo científico – ficaram inexplorados, e o cinema tornou-se, cada vez mais, um campo do entretenimento de ficção.

O enveredamento por essa "via romanesca", pela ficção, que antes era somente um dos gêneros imagináveis, toma, hoje, conta da maior parte da produção global cinematográfica. E o fato de se considerar o cinema como

linguagem provém desse caminho pelas trilhas do romance, já que, segundo Metz (1977, p. 64), “é porque ele [o cinema] nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem”. Vale lembrar que, para esse teórico, o fato de o cinema ser linguagem não impede que ele seja visto como uma forma artística, pois o cinema é linguagem, “mas uma linguagem da arte” (1977, p. 82).

Para Deleuze (2007), o fato de o cinema ter se constituído como uma arte narrativa, ao apresentar uma história, recusando outras direções possíveis, é consequência do próprio meio cinematográfico. Para a sucessão de imagens, ou, até mesmo, para cada imagem, em um único plano, assimilam-se proposições, sendo o plano considerado o menor enunciado narrativo. Desta forma,

a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor (DELEUZE, 2007, p. 39).

A capacidade de narrar, assim, não é um dado aparente das imagens, nem mesmo o efeito de algum tipo de estrutura que as sustenta; o efeito narrativo, no cinema, é consequência “das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas” (DELEUZE, 2007, p. 39). Ou seja, a narração tem seu fundamento na própria imagem, mas não é dada.

Analisemos, então, a questão principal proposta nesta seção: por que e de que forma se deu a união entre o cinema e a literatura? Para Ray (2000, p. 39), a tentativa por parte da crítica de entender essa relação é óbvia e reside no fato de ambas as artes serem quase que, essencialmente, artes narrativas³. Porém,

³ É necessário ressaltar que, para se constituir enquanto arte narrativa, o cinema apropriou-se também de textos teatrais, como os que dão corpo a

como demonstrado acima, nem sempre foi assim. Ray questiona-se, então: "Por que a produção cinematográfica comercial é tão afoita em considerar o longa-metragem ficcional narrativo como a própria definição de cinema?"

Uma das explicações analisadas pelo teórico é a de que o conteúdo de uma mídia está sempre no conteúdo de outra mídia. Por isso, as narrativas escritas teriam se apropriado das grandes narrativas orais, assim como os filmes dos livros e a televisão dos filmes (RAY, 2000). Entretanto, é necessário apontar que não há uma lógica inerente a esse processo de apropriações. Por razões específicas, sejam elas históricas, sejam sociais, os filmes se tornaram estruturas narrativas, mas nada impediria que eles, sob outras circunstâncias, dessem origem a ensaios teóricos, investigações científicas, expressões líricas etc.

Ray (2000) nos lembra, ecoando Noel Burch, que a intenção inicial do cinema, conforme definida pelos irmãos Lumière, não era trabalhar com ficção representacional, e sim com representações científicas da realidade. Entretanto, indo na contramão desse intuito inicial, após tentativas de ficcionalização do cinema por meio da utilização de materiais inéditos, produtores lançaram mão do romance e de textos dramáticos como forma representacional capaz de conquistar o gosto da burguesia, sendo isso possível

Ao adotar-se a arte preferida da burguesia, o romance e drama realistas do século dezenove, reatualizados no cinema por meio do que Burch chama de 'o Modo Institucional de Representação', termo proposto por ele para o que é mais comumente chamado de 'continuidade' ou de 'estilo invisível' (RAY, 2000, p. 43).

Em resumo, para Ray, as duas primeiras décadas do século XX serviram para desenvolver a capacidade ficcional da arte cinematográfica. A linguagem cinematográfica desenvolveu-se de modo a tornar-se um discurso tão

este livro, que são *montados* na chamada sétima arte, de modo a se tornarem filmes essencialmente narrativos apesar de suas origens dramáticas.

naturalizado que seus traços retóricos desaparecem. Vemos, a partir daí, na tela, o que parece ser a realidade, não criada, mas exposta de forma natural pelo projetor cinematográfico.

A decisão tomada pelos produtores de guiarem o cinema em direção à ficção criou a indústria cinematográfica como conhecemos, monopolizada por Hollywood que, atualmente, dita a tendência internacional em termos técnicos e criativos. Porém, é necessário ressaltar que o apagamento das marcas narrativas foi resultado de um processo intertextual que tornava legíveis *códigos, convenções, conotações e topoi* que migram de uma mídia para outra. É necessário, por meio de outras formas de expressão que não a escrita, migrar situações e descrições de modo que o público espectador não perceba as convenções da tipologia e encare o que vê como simples realidade, ficcional, mas ainda assim realidade.

Jacques Aumont (2002), ao analisar a capacidade ficcional da obra cinematográfica, disserta que o cinema não é mais do que a arte de capturar imagens paradas, mas que em projeção contínua, podem narrar fatos, criar ilusões e até mesmo concretizar fantasias. Para esse autor,

o cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá uma impressão de continuidade, e além disso uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente que provém dos diversos tipos de efeito-phi (AUMONT, 1995, p. 51).

Ou seja, a arte do cinema baseia-se em imagens temporalizadas, como em blocos. Os filmes são reuniões de blocos de imagens que, em certas condições de ordem e duração por meio da técnica da montagem, narram histórias, essas fundadas em tempo e espaço definidos para o desenvolvimento do filme.

Aumont (1995) afirma, ainda, que imagens fixas e

narrativas podem ser encontradas em outros exemplos, como nas histórias em quadrinhos, que poderiam, até certo ponto, ser comparadas à sequência fílmica. O que difere as artes – quadrinhos e cinema – é, então, o conhecimento de que as relações temporais entre imagens sucessivas são muito mais marcadas no discurso cinematográfico, sendo, neste, um dispositivo mais impositivo.

A fabricação do tempo do cinema foi, segundo Aumont (1995, p. 170), “um dos traços que mais levou o cinema em direção à narratividade, em direção à ficção”. Fatores técnicos como som, cor, luz, cenário, efeitos especiais surgem para auxiliar a organização dessa narratividade, de forma a alcançar verossimilhança e admiração do público espectador. Sob essa perspectiva, o filme

(no sentido material: a película) é uma coleção de instantâneos – mas a utilização normal desse filme, a projeção, anula todos esses instantâneos, todos esses fotogramas, em prol de uma única imagem em movimento. O cinema é, portanto, por seu próprio dispositivo, negação da técnica do instantâneo, do instante representativo (AUMONT, 2002, p. 234).

Porém, ecoando outros estudiosos apresentados neste capítulo, Aumont também credita o sucesso representativo do cinema a sua capacidade de *representação da realidade*. O processo de montagem, para o autor, é o dispositivo que permite que tal representação seja realizada de maneira eficaz.

Para que a projeção ocorra de forma linear, transparente, não prejudicando a impressão de realidade, que é a meta do evento cinematográfico, o espectador deveria, então, ‘recolar os pedaços’ do filme assistido, isto é, “restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos” (AUMONT, 2002, p. 168). Quanto menos um espectador perceber a montagem, mais imerso na mídia ele se encontrará e, dessa forma, mais usufruirá de sua capacidade narrativa. Ou seja, o espectador deverá ser capaz de assimilar e interpretar os dados sequencializados na montagem da estrutura fílmica.

De acordo com Aumont, foi a capacidade de sequencialização que permitiu ao cinema a construção de um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona os blocos não contíguos de tempo na realidade por meio da montagem. O tempo sintético fabricado por esta técnica, para o autor, foi, sem dúvida, o que “mais levou o cinema em direção a narratividade, em direção a ficção” (AUMONT, 2002, p. 170).

Porém, estabelecida a capacidade do cinema de contar histórias, novos questionamentos se fazem necessários: dado que o cinema para exercer sua capacidade de ficcionalizar-se se apropriou de textos preexistentes, na maioria das vezes, textos literários e dramáticos, como ocorreu o processo de “tradução” ou “adaptação” dessas obras para a tela? É realmente possível “traduzir” ou “adaptar” obras literárias para a sétima arte? Nesse processo, o que devemos considerar: o “espírito da obra” ou a “interpretação do adaptador”? É possível ser “fiel” ao chamado “espírito da obra” ou à “intenção do autor”? Essas são algumas questões que nos propomos a discutir em nossa próxima seção.

A literatura através do cinema: a adaptação como prática dialógica e intertextual

Textos alimentam-se um dos outros e criam outros textos, e outros estudos críticos; literatura cria outras literaturas. Parte do prazer puro da experiência de leitura deve ser a tensão entre o familiar o novo, e o reconhecimento tanto da similaridade quando da diferença, entre nós mesmos e entre textos. O prazer existe, e persiste, então, no ato de ler no, ao redor do, e adiante do texto.

(SANDERS, 2006, p. 14)

Posicionamentos teóricos sobre a relação entre a literatura e o cinema não são novos e iniciaram-se junto aos avanços nos estudos da tradução. Segundo Susan Bassnett (2003), o linguista russo Roman Jakobson foi o primeiro a

abrigar adaptações entre sistemas semióticos dentro dos parâmetros da tradução já que, para o autor, em seu artigo *On linguistic aspects of translation*⁴ (1959), poderíamos distinguir três formas diferentes dessa: (1) *tradução intralinguística* (que consistiria na interpretação de signos verbais por meio de outros signos, também verbais, da mesma língua); (2) *tradução interlinguística* (a tradução propriamente dita, ou seja, interpretação de signos verbais por meio de outra língua); e (3) *tradução intersemiótica* (interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais).

Atualmente, por tradução intersemiótica entendemos não somente a adaptação de obras literárias para o cinema, mas também as relações entre, por exemplo, um poema e uma tela, um romance e uma história em quadrinhos, entre outros.

No Brasil, o trabalho de Julio Plaza intitulado *Tradução intersemiótica* (2008), publicado originalmente em 1987, abriu caminhos e fundou os alicerces da disciplina em nível acadêmico. Ecoando as ideias de Jakobson, Plaza também conceitua a tradução intersemiótica como “aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2008, p. XI) e acrescenta que tal relação pode se dar entre diferentes artes além das citadas, como, por exemplo, entre a música e a dança ou o cinema e a pintura.

Umberto Eco, em sua obra *Quase a mesma coisa* (2007), destinada aos estudos da tradução de modo geral e, especificamente, às reflexões surgidas a partir de suas experiências enquanto tradutor e artista traduzido, pontua brevemente sobre a questão intersemiótica. Para o autor, a tradução intersemiótica ocorre nos casos

(...) em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em

⁴ O artigo citado pode ser encontrado traduzido na íntegra em: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia (ECO, 2007, p. 11).

Não sendo o foco de seu livro, Eco se limita a afirmar que discorrerá sobre a tradução intersemiótica, não para realizar um estudo sistemático da mesma – como, aliás, ele diz não pretender também em relação à tradução entre línguas naturais –, mas para mostrar o que essa tem em comum com a “tradução propriamente dita”, já que, para o autor, compreendendo as possibilidades e os prováveis limites de uma, pode-se chegar a uma melhor compreensão sobre as possibilidades e os limites da outra (ECO, 2007).

Eco entende que uma boa tradução deveria considerar, principalmente, a transmutação da fábula e do enredo do texto de partida⁵. O autor considera ambas não como questões linguísticas, mas como estruturas que podem ser transmutadas e até realizadas em outros sistemas semióticos. Poderíamos, segundo Eco (2007), contar a mesma fábula contida na *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente por meio de uma paráfrase linguística, mas também por meio de um filme ou de uma versão em quadrinhos. Porém, é necessário que se respeitem as particularidades de cada meio, já que

(...) na manifestação cinematográfica [por exemplo] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem (ECO, 2007, p. 60).

⁵ Utilizaremos os termos “Texto de Partida (TP)” e “Texto de Chegada (TC)” ecoando BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Eco ainda introduz, em sua obra, uma discussão que perdurou, por muito tempo, nos estudos da tradução: a questão da *fidelidade ao original*. Para o autor, a fidelidade tem a ver com a persuasão “de que a tradução é uma das formas de interpretação” (2007, p. 16), e o tradutor deve sempre visar a reencontrar a *intenção do texto*, ou seja, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua e ao contexto cultural no qual foi cunhado.

Entretanto, Bassnett (2003) já havia sinalizado a perda de força de argumentos baseados na questão da fidelidade nos estudos da tradução. Para a autora, “ao escritor cabe dar às palavras uma forma ideal e imutável enquanto ao tradutor cabe a tarefa de as libertar do confinamento da língua de partida insuflando-lhes uma nova vida na língua para que são traduzidas” (BASSNETT, 2003, p. 09).

Robert Stam (2000) vai além dos estudos da tradução e propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema em seu artigo *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como *infidelidade*, *traição*, *violação* e *vulgarização* para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida (STAM, 2000).

De acordo com Stam, para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como *infiel* ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra *infidelidade* é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada, que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam, adotando uma postura desconstrutivista, questiona-se até sobre a possibilidade da fidelidade em adaptações, já que mudanças são automatizadas

dado o caráter das mídias. Como já apontado pelas palavras de Eco, Stam (2000, p. 56) chama-nos a atenção para o fato de que

[...] a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para lidar”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode lidar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal.

Adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam, até mesmo, em seus processos de produção: enquanto escrever um romance, uma poesia ou um texto dramático é um ato solitário e quase sem custos, a produção de um filme é um trabalho colaborativo, que mobiliza uma equipe de centenas de pessoas, sendo ainda afetada por questões financeiras e corporativas. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que o romance contém uma espécie de *espírito* que deveria ser captado pela adaptação, independente de suas especificidades. Acreditar na presença de um *espírito* inerente à obra literária seria um regresso aos estudos da leitura e interpretação, pois nenhuma obra é fechada, permanecendo com sua estrutura aberta a diferentes interpretações que emergem em diferentes contextos.

Retomando, para o autor, a noção de fidelidade só ganha força quando:

a) algumas adaptações falham em reproduzir o que nós mais apreciamos no romance fonte; b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; e c) algumas adaptações perdem, ao menos, algumas das características marcantes de suas fontes (STAM, 2005a, p. 03).

Stam nos lembra que a discussão centrada no critério da fidelidade, na maioria das vezes, é resultado de (1) uma espécie de veneração às artes antigas, consideradas superiores; (2) a um tipo de *iconophobia*, ou rejeição às aparências, já tão depreciadas na teoria das ideias platônicas⁶; e (3) a *logophilia*, que enxerga os livros como sagrados, portadores de mensagens representadas por palavras sacras e, portanto, ligadas a um sentido único, imutável.

A tentativa de depreciar o filme adaptado a partir de um livro, é perceptível até mesmo na concepção da obra adaptada como “original” e da adaptação como “cópia”. Ao considerarmos uma das partes “original”, logo classificamos a outra como um subproduto, adotando uma visão de inferioridade da segunda em relação à primeira.

Ora, a desconstrução de Derrida – assim como o dialogismo bakhtiniano e a semiologia de Barthes – já abalou os fundamentos da ideia de “original” e “cópia”, dado que ambas são, na verdade, parte de uma infinita rede de disseminação do discurso (STAM, 2000, p, 58)⁷. “Originalidade completa, como consequência, não é possível nem desejável. E se a 'originalidade' na literatura já é subestimada, a 'ofensa' em 'trair' essa originalidade, por exemplo, através de uma adaptação 'infiel' é ainda mais” (STAM, 2005a, p. 04).

É necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra fonte, mas sim como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas pelos estudiosos é, dessa maneira, a percepção do texto de chegada

⁶ Alicerçado na sua teoria das ideias – na qual o filósofo classifica as coisas e seres terrenos como imitações de conceitos presentes no Mundo das Ideias, Platão classifica a poesia – assim como a pintura – como uma imitação de terceira espécie, por ser uma cópia do mundo terreno, portando-se, então, como um simulacro de segundo grau. Platão valoriza, assim, a essência, atribuindo à aparência uma função negativa na formação de sua república (PLATÃO, 2006).

⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre a desconstrução da ideia de “original” e “cópia”, sugerimos a leitura de: GENTZLER, Edwin. “Desconstrução”. In: GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo, Madras, 2009.

como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida, leitura essa que “é inevitavelmente parcial, pessoal e cojectural”. Esse modo de enquadrarmos a adaptação

sugere que assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim (STAM, 2005a, p. 04).

Stam (2000) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de *dialogismo intertextual*, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais. O conceito defendido pelo autor refere-se

às infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação (STAM, 2000, p. 64).

A intertextualidade ajuda a transcender os limites do conceito de “fidelidade”. O cinema, se encarado de forma intertextual, nos remete a outras formas de arte. Sendo assim, as adaptações devem ser enxergadas não como cópias, mas como *traduções, transmutações, hipertextos*, derivados de um texto de partida – ou vários –, com ou sem origem especificada na intrincada rede dialógica de sentidos. Dessa forma, as pressuposições de Stam ecoam a obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, que considera

Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um

determinado campo [...]: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2016, p. 57).

Para Bakhtin, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem e o princípio constitutivo do enunciado. Sendo assim, todo enunciado constitui-se a partir de outro, é uma réplica desse. Por isso, um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exibe seu direito e seu avesso.

As relações dialógicas, assim, podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto (FIORIN, 2008a, p. 24).

Ressalta-se, entretanto, que o termo *intertextualidade* não foi cunhado pelo filósofo russo, e sim por Júlia Kristeva⁸ em artigo publicado, originalmente, na revista *Critique*⁹, no qual a autora promove uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rebelais* (cf. FIORIN, 2008b).

Para Kristeva, o discurso não seria um ponto com sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, diversas escrituras em diálogo. Dessa forma, todo texto seria construído como um mosaico de citações, sendo absorvido e transformado a partir de outro – ou outros – texto – ou textos.

Trabalhando em cima dos conceitos cunhados por Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, narratologista francês, desenvolve,

⁸ Para Julia Kristeva (1974, p. 64), "(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto."

⁹ KRISTEVA, J. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique: Revue Générale de publications*, 239, 1967, p.438-465.

em sua obra *Palimpsestes*¹⁰: *La littérature au second degré*¹¹, novas formas de se entender a relação entre textos. Seu trabalho tem sido considerado útil pela crítica especializada no estudo das teorias da adaptação, principalmente, no que diz respeito às cinco formas de *transtextualidade*, termo mais inclusivo cunhado pelo autor para se referir a textos que, implícita ou explicitamente, se encontram em relação com outros textos. A *transtextualidade* é, então, dividida pelo autor em: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade*.

Por *intertextualidade*, ecoando Julia Kristeva, Genette (1997) entende a relação de copresença entre dois ou mais textos, mais especificamente, como a relação efetiva de um texto em outro. Quando essa relação se dá de forma mais explícita e literal, ocorre, segundo o autor, a prática da *citação* e, em sua forma menos explícita e canônica, o *plágio* – considerado um empréstimo não declarado, mas ainda assim literal. Por fim, em sua forma menos explícita e menos literal, a *intertextualidade* pode ser considerada como *alusão*, ou seja, a compreensão plena de um enunciado supõe a percepção de uma relação entre esse e um outro.

O segundo tipo de *transtextualidade*, a *paratextualidade*, é constituído, geralmente, por uma relação menos explícita e mais distante entre os textos. São exemplos de *paratexto* de uma obra literária, por exemplo, seu título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc., assim como notas de rodapé, marginais, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa, e outros sinais acessórios (GENETTE, 1997, p. 3).

No entanto, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 131), esse tipo de *transtextualidade* envolve questões delicadas, já que os títulos, os subtítulos, as notas e as

¹⁰ Segundo Rosemary Arrojo (2007, p. 23), *palimpsesto* é um termo originário do grego *palimpsestos* – “raspado novamente” – em referência a um antigo material de escrita, na maioria das vezes, um pergaminho, que era usado por duas ou três vezes, sendo raspado a cada vez, em razão de sua escassez ou do preço elevado.

¹¹ Para este livro, consultamos a tradução desta obra para o inglês, intitulada *Palimpsests: literature in the second degree*.

ilustrações, por exemplo, podem compor o próprio texto, só configurando situações de intertextualidade se eles forem extraídos de outros textos, estabelecendo uma relação de intersecção. É necessário nos questionarmos, assim, se

a *paratextualidade* [pode] se enquadrar realmente no que estamos caracterizando como *intertextualidade* (em sentido estrito). Talvez somente as epígrafes, os prefácios e os posfácios (nas obras que os contêm) convirjam para o que se costuma entender como *intertextualidade*, na medida em que podem constituir uma *citação*, como a epígrafe, ou podem recheiar-se dos demais casos de *intertextualidade* já examinados (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2009, p. 132).

A *metatextualidade*, o terceiro tipo de relação textual proposto por Genette (1997), é a relação normalmente chamada de "comentário", em que um texto faz referência a outro sobre o qual ele fala, sem diretamente citá-lo ou, muitas vezes, nomeá-lo. Esse tipo de relação é, por excelência, uma relação crítica. Para Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 133), "muitas vezes, a crítica, ou a convocação do texto-fonte, aparece sob a forma de uma *alusão*. Em vista dessa definição, é bastante provável que ela se constitua, por sua vez, de processos *intertextuais de copresença*."

O quarto tipo, a *hipertextualidade*, é, segundo o autor, "qualquer tipo de relação unindo um texto B (o qual eu chamo de *hipertexto*) a um texto anterior A (que chamo, claro, de *hipotexto*), que são ligados de outra maneira que não um comentário" (GENETTE, 1997, p. 5). Essa relação pode, ainda, ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, mas, no entanto, B não existiria daquela forma sem A, do qual ele resulta. Sendo assim,

(...) a hipertextualidade se diferencia dos demais num ponto crucial: ela se descreve por uma relação de derivação. Um texto é derivado de outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *transvestimento burlesco*, por exemplo, todos se

originam de outros textos já existentes, e é dentro dessa relação entre o texto-fonte, a que Genette chamou de “hipotexto” e o texto derivado, que tratou como “hipertexto” (daí a designação de *hipertextualidade*) que se edifica este processo (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2008, p. 134-135).

Como exemplo, Genette cita a *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce, que, para ele, são, sem dúvida, *hipertextos* do *hipotexto* *Odisseia*, de Homero. Essa derivação, como em diversas adaptações, se dá por meio de uma operação transformadora, diferindo entre si pelo tipo de transformação à qual foram submetidas.

No caso de *Ulisses*, a transformação pode ser considerada mais simples e direta – apenas, transportou-se o enredo da *Odisseia* para outro contexto, em um outro tempo –, já, no caso da *Eneida*, a transformação é mais complexa e mais indireta, pois Virgílio conta outra história completamente diferente, mesmo que se inspirando no tipo fornecido por Homero na *Odisseia*. A imitação, para Genette, também é um tipo de transformação, pois, para imitar um texto, é necessário adquirir domínio sobre os traços que se escolheu copiar, não somente extraindo dele algumas páginas.

Por fim, o quinto tipo de relação textual, a *arquitectualidade*, é considerada pelo autor como uma operação completamente silenciosa por não apresentar relações explícitas, dado que, no máximo, articula uma menção *paratextual*. Definimos essa relação como o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – modos do discurso, de enunciação, gêneros literários etc. – com o qual se liga cada texto em particular. Um romance, por exemplo, relaciona-se com o gênero romance da mesma forma que um poema se remete textualmente ao gênero textual poema (GENETTE, 1997).

Para Stam (2000, p. 66), adaptações seriam mais bem entendidas por meio da quarta categoria proposta por Genette, a *hipertextualidade*, já que filmes adaptados podem ser vistos como *hipertextos* derivados de *hipotextos* preexistentes, sendo esses transformados por meio de operações de seleção,

amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma mesma obra – ou *hipotexto* – podem ser consideradas diferentes *hipertextos*, ou leituras, assim como os *hipertextos* preexistentes – filmes preexistentes – de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir como *hipotexto* para o novo filme.

Como formas de transformação, Stam (2000, p. 68) entende operações como as já citadas, tais como, seleção, amplificação, concretização, atualização, além da crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização. O texto literário, nesse sentido, pode ser visto como um constructo produzido em uma mídia e contexto histórico específicos, sendo, depois, transformado dentro de um contexto, mídia e esquema de produção diferente.

O texto de partida, ou hipotexto, a obra literária, é considerado portador de uma rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas, subvertidas ou transformadas de acordo com a leitura proposta por quem o adapta. Dessa forma,

a teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada na e literalmente traduzida do "dialogismo" de Bakhtin) e a teoria da "transtextualidade" de Genette, semelhantemente, expressão a troca sem fim de textualidades mais do que a "fidelidade" ou a um texto anterior ou a um modelo pré-definido, e, então, impactam na nossa forma de pensar a adaptação (STAM, 2005b, p. 8).

As adaptações seriam, então, um texto originado a partir de uma rede intertextual, mas, ainda assim, um novo texto. Stam (2000) nos lembra que seria produtivo ao analisarmos adaptações nos questionarmos sobre quais os intertextos evocados pelo texto fonte e pelo filme adaptado, além de buscarmos encontrar quais sinais da obra literária, foram escolhidos ou ignorados pelo adaptador ao produzir a obra cinematográfica. Para o autor, assim, deixaríamos de criticar adaptações com base em visões moralistas e hierárquicas de ambas as artes e passaríamos a estudá-las de forma mais contextualizada, a partir de seu processo de criação, sendo esse um processo puramente intertextual e dialógico.

Em busca de uma metodologia para o estudo da adaptação

Uma exposição sobre uma pesquisa é, com efeito, o contrário de um show, de uma exibição na qual se procura ser visto e mostrar o que se vale. É um discurso em que a gente se expõe, no qual se correm riscos.

(BOURDIEU, 1989, p. 18)

Resta-nos então, aceitando a pressuposição de que toda adaptação é, na verdade, um novo texto pertencente a uma rede dialógica e intertextual de significados, procurarmos uma metodologia e instrumentos de análise que deem conta do movimento de leitura do *corpus* que abordamos neste livro.

Para tanto, exporemos os apontamentos metodológicos de Brian McFarlane (1996), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006), que, apesar de não nos fornecerem o embasamento desejado, sugerem e delimitam formas possíveis de se tratar, metodologicamente, a relação entre a literatura e o cinema. Então, deter-nos-emos na teoria da hipertextualidade, conforme delimitada por Gérard Genette (1997) e apresentada por Robert Stam (2000, 2005a e 2005b), argumentando o conceito de *carnevalização* proposto por Bakhtin (1987 e 2008) como uma prática hipertextual; prática essa considerada e elencada para o desenvolvimento da análise proposta em nosso terceiro e quarto capítulo.

Apesar de considerar as teorias baseadas no princípio da intertextualidade como válidas e importantes, Brian McFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas. Para esse autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema.

Enxergando a adaptação como uma tradução

intersemiótica, McFarlane propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro e que são adaptadas para o filme. A fidelidade é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que os diferentes públicos, “[...] independentemente de suas queixas sobre esta ou aquela violação ao original, continuam querendo ver como o livro ‘se parece’” (1996, p. 07). Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens cunhadas segundo a interpretação de outro leitor, sendo essas “as fantasias de alguma outra pessoa” (1996, p. 07).

A crítica da fidelidade depende da noção de texto como tendo e tornando-se para o leitor (inteligente) um único e correto “significado” o qual o cineasta ou adere a ou, em algum sentido, viola ou adultera. [...] o crítico que se foca em falhas da fidelidade, não está realmente dizendo nada mais que “Essa leitura do original não confere com a minha (McFARLANE, 1996, p. 09).

O autor argumenta, ainda, que nem sempre as adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e ao público e ilustra essa questão apresentando, em sua obra, *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, estudos sobre adaptações, ora mais fiéis, ora menos fiéis às suas fontes literárias. Dessa forma, McFarlane desenvolve sua proposta teórica sem priorizar essa ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico foca-se na centralidade da narrativa, o autor propõe existir nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um *processo de transferência*; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um *processo de adaptação* (McFARLANE, 1996).

Seguindo os pressupostos metodológicos elencados

por McFarlane, a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás deles.

Linda Hutcheon (2006, p. 04) defende que as adaptações de qualquer espécie estão em todo lugar atualmente. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de classificar as mesmas como secundárias, como trabalhos derivados e, ao tentar entender a constante crítica de que, no cinema adaptado da literatura, as obras *secundárias* nunca chegam à consistência artística da obra literária, considerada *original*, questiona-se:

Por que, de acordo com estatísticas de 1992, 85 por cento de todos os vencedores do Oscar de melhor filme são adaptações? Por que 95 por cento de todas as minisséries e 70 por cento de todos os filmes para a TV que ganham o Emmy Awards são adaptações? (HUTCHEON, 2006, p. 04).

Para a autora (2006, p. 04), a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação. É necessária, assim, a percepção de que adaptar não significa ser fiel e, ecoando Robert Stam, fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Hutcheon concentra seu discurso na tentativa de entender o motivo das discussões sobre a fidelidade nas adaptações. Ao se falar em fidelidade, segundo a autora, assume-se, primeiramente, que a adaptação deve ser uma reprodução do texto adaptado, porém a estudiosa manifesta-se contrária a tal opinião ao classificar adaptações como repetição, mas repetição sem replicação. Hutcheon lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar refere-se a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma

atividade de engajamento intertextual (HUTCHEON, 2006).

Em sua obra, Hutcheon (2006) propõe o estudo da adaptação sob três diferentes vertentes: (1) como uma *entidade* ou um *produto formal*; (2) como um *processo de criação*; ou (3) como um *processo de recepção*.

Por *entidade formal ou produto*, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de transcodificação. Pode-se, então, contar uma história sob um ponto de vista diferente, ou, ainda, expor (transpor) uma nova interpretação. A autora define também que, por transposição, pode-se considerar a conversão do real ao ficcional quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias pessoais.

Como *processo de recriação*, entende-se a adaptação por meio de um processo de *(re) interpretação* e *(re)criação*, processo em que, primeiramente, apropria-se do texto fonte para depois recriá-lo, comum, por exemplo, na adaptação de obras literárias canônicas para públicos de faixa-etária jovem. E, por fim, *como processo de recepção*, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade; o texto baseia-se em outros textos para criar-se, existindo, completamente, por meio de uma relação intertextual com os primeiros (2006, p. 7-8).

A metodologia de análise proposta por essa autora foca-se nas formas de engajamento entre as obras artísticas e o público espectador, sendo três os possíveis modos de se entender tal relação: (1) *o contar*; (2) *o mostrar*; e (3) *o interagir*.

No contar (...) nosso engajamento começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelo direcionamento selecionado das palavras do texto e liberado (...) pelos limites do visual ou aural. (...) Mas com a mudança para o modo do mostrar, como num filme ou em adaptações para o palco, (...) nos movemos da imaginação para o reino da percepção direta – com seu misto de detalhes e enfoque amplo. (...). [Já] interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite (HUTCHEON, 2006, p. 23-25).

Entender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história é, para autora, entender as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem. Entender a passagem entre esses modos – *o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir*, por exemplo – é, dessa maneira, entender o processo da adaptação.

É importante ressaltar que parte do *corpus* elencado para este livro, as peças shakespearianas *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* e *Henry V*, foi originalmente cunhada para enquadrar-se no *mostrar*, dado que, segundo Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 03), o texto teatral, devido a sua relação com a representação, apresenta brechas por pressupor “um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionarão na representação”. Ou, seja, na encenação, o texto é *mostrado* para o espectador que interpreta o espetáculo a partir do que vê no palco e ouve.

Entretanto, trabalharemos, aqui, com a noção de teatro enquanto *texto dramático*, que configura, segundo Patrice Pavis (2008, p. 22), “o texto linguístico tal como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação”. Assim, considera-se somente o texto teatral que preexiste à encenação como traço escrito e que não é (re-)escrito no momento da performance dramática.

Essa visão do texto teatral difere-se, portanto, das noções de *representação* – segundo Pavis (2008, p 22), “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco, porém que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentidos” – e de *encenação* –, segundo o autor, a atualização do texto dramático, no momento particular da enunciação cênica realizada pelos atores, o encenador e a cena em geral destinada à recepção por parte dos espectadores (PAVIS, 2008).

Julie Sanders (2006), tendo como base o conceito de *intertextualidade* – influenciada, principalmente, pelas obras de Gerard Genette e Julia Kristeva, assim como o de *hibridismo*¹²

¹² Segundo Sanders (2006, p. 17), “a abordagem de Homi Bhabha para o hibridismo sugere como coisas e ideias são ‘repetidas, realocadas e

desenvolvido por Homi Bhabha, classifica as obras cinematográficas derivadas da literatura de duas maneiras: como adaptações e como apropriações.

Por adaptação, Sanders (2006, p. 26) entende uma relação sinalizada, explícita entre o texto de partida e o texto de chegada: uma adaptação da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo, mesmo sob um processo de reinterpretação coletiva por parte dos atores, diretor, produtores etc., mantém-se conectada com o texto seminal.

Em uma apropriação, por outro lado, é empregada uma jornada maior para longe do texto de partida, jornada essa que deriva em novo produto cultural, sendo esse localizado em um novo domínio. Os textos apropriados não são expressamente sinalizados no processo da apropriação, dependendo do conhecimento prévio do leitor para tornarem-se reconhecíveis ou até mesmo passíveis de classificação como obras de chegada. Ou seja,

adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura que [a autora examina em sua obra] se declaram abertamente como uma interpretação ou (re)leitura de um precursor canônico. (...) Na apropriação a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada... (SANDERS, 2006, p. 02).

Ambos os processos são considerados pela autora como práticas intertextuais, e o interesse pelos mesmos justifica-se na tentativa de entender como a literatura cria literatura, como a arte cria arte etc. Além disso, como leitores e espectadores, deveríamos, segundo Sanders, reconhecer que adaptações e apropriações são, fundamentalmente, práticas de difusão literária por meio das redes intertextuais (SANDERS, 2006, p. 01). Vista como uma prática de reescritura intertextual,

traduzidas no nome da tradição' (1995: 2007), mas também como esse processo de realocação pode estimular novos enunciados e criatividade".

a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo desse um outro.

Ecoando Deborah Cartmell, Sanders (2006) nos apresenta três pontos de vista possíveis para a análise das adaptações que, nas palavras da autora, não deveriam ser julgadas por valores como a fidelidade, mas sim por sua metodologia e análise ideológica. Nessa linha, os três horizontes possíveis seriam:

‘Transposição’, no qual o texto literário é transferido da forma mais acurada o possível para o filme (...); ‘comentário’, no qual o original é alterado (...), e ‘analogia’, no qual o texto original é utilizado como um ponto de partida... (CARTMELL, 1999, p. 24)

Por *transposição*, segundo Sanders (2006, p. 20), entenderíamos, num sentido amplo, toda prática de transformação de uma obra em outra e, em sentido restrito, a realocação cultural dos textos fontes, seja essa re-locação em termos geográficos, temporais ou ainda socioculturais. A autora cita, ainda como exemplo desse tipo de prática, a adaptação de Baz Luhrmann (1996), do texto shakespeariano *Romeo and Juliet*, *Romeo+Juliet* (*Romeu e Julieta*, 1996), na qual o diretor realoca a história para os dias atuais, atualizando a Verona shakespeariana para *Verona Beach*, no litoral americano. Outro exemplo, o *Hamlet* de Michael Almereyda (*Hamlet: tragédia e vingança*, 2000) reconta a tragédia do príncipe da Dinamarca no contexto da Nova Iorque contemporânea, na qual Elsinore é uma grande corporação e Claudius, seu tio, seu corrupto presidente.

O *comentário*, a segunda categoria apresentada por Deborah Cartmell, seria a adaptação que funciona propriamente como um comentário politizado do texto fonte. Para exemplificar essa segunda categoria, basta lembrarmos de alguns filmes baseados na peça *The Tempest*, de Shakespeare, como *Tempest* de Paul Mazurski (*A tempestade*, 1982), que procuram debater, na adaptação, subtextos que, na

época da composição da peça, eram desconhecidos, como as questões étnicas e pós-coloniais (SANDERS, 2006).

A última categoria elencada por Cartmell, a *analogia*, distancia-se das duas primeiras por não evocar proximidade com seu(s) texto-base(s). Na analogia, não precisamos de um pré-conhecimento do texto a ser adaptado para compreensão da obra derivada (SANDERS, 2006). Muitas vezes, desatentos, nem perceberíamos as semelhanças narrativas. Um bom exemplo de analogia seria o filme americano *Ten Things I Hate About You* (*10 coisas que odeio em você*, 1999), dirigido por Gil Junger, que, apesar de não clamar diretamente uma ligação com a peça *The Taming of the Shrew* (*A megera Domada*), de William Shakespeare, tem, certamente, como uma de suas fontes, o famoso texto dramático.

Robert Stam (2000, 2005a e 2005b) utiliza como suporte à sua proposta de análise a obra de Gerard Genette, conforme já apontado acima. O autor concentra-se na quarta categoria proposta pelo narratologista francês, a hipertextualidade, para realizar o estudo de filmes, especialmente, das adaptações de obras literárias para o cinema.

A hipertextualidade parte da pressuposição da existência de um texto A (como já dito, hipotexto) que se une a um texto B (hipertexto) de forma diferente da de um comentário. Segundo Taís Flores Nogueira Diniz (2005, p. 44),

(...) essa derivação pode ser descritiva ou intelectual, onde um metatexto “fala” de um outro texto. Mas pode ser ainda de outra espécie, quando o texto B “não fala” do texto A, mas não existe sem ele e dele se origina através de um processo de transformação em que A é evocado sem necessidade de falar dele ou até citá-lo. Neste caso, o hipertexto se apresentaria, pois como o hipotexto transformado e / ou evocado, porém sem explícita referência ou citação.

É importante ressaltar que, em certo sentido, todos os textos são hipertextos, uma vez que sempre evocam outros textos fundados no mundo social, conforme aponta Volóchinov (2017) em *Marxismo e filosofia da linguagem*. “Quanto maior e mais

explícita for a hipertextualidade, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor” (DINIZ, 2005, p. 44).

A aplicação do conceito de hipertextualidade na análise de adaptações filmicas é fundamentada na sua proximidade com o dialogismo do Círculo de Bakhtin. O termo intertextualidade, difundido, atualmente, nos estudos da língua (cf. KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2008), é insuficiente na medida em que sua aplicação nos leva a procurar por referências mais explícitas entre os textos – mesmo nos tipos implícitos –, não abarcando a interdiscursividade própria ao postulado por Bakhtin (2016) e Volóchinov (2017).

Pelo viés da hipertextualidade, por exemplo, segundo Diniz (2005, p. 44), “filmes adaptados de uma mesma obra (“remakes”) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto”. Cada nova adaptação usufruirá de um corpo maior e cumulativo de hipotextos que sempre estarão disponíveis, via discurso, aos adaptadores.

Ao adotarmos a hipertextualidade como horizonte metodológico para este livro, pretendemos enfatizar não os pontos de aproximação entre os textos de partida (hipotextos) e o texto de chegada (hipertexto), mas sim observar as operações transformadoras realizadas no processo de adaptação. De acordo com a teoria de Genette (1997), algumas dessas transformações podem desvalorizar e/ou trivializar textos preexistentes; outras, talvez os reescrevam em um outro gênero ou estilo. É possível, ainda, modernizar obras anteriores, acentuando algumas das características do original.

Um conceito abrangente de hipertextualidade inclui, portanto, os “remakes”, as “sequels”, as versões revisadas de “Westerns”, os pastiche genéricos e as reelaborações, e as paródias. A maioria desses tipos pressupõe a competência do leitor para a leitura dos diversos códigos, cujos desvios são apreendidos apenas pelos iniciados (DINIZ, 2005, p. 44-45).

Como já dito acima, Genette (1997, p. 5-6) acredita existirem dois tipos de operações possíveis para a criação

hipertextual: as *transformações* e as *imitações*. O primeiro tipo de operação, as *transformações*, é considerado simples ou direto por transportar as ações de uma obra à outra. Já o segundo tipo, a *imitação*, exige também um movimento de transformação, porém tal procedimento é executado de forma mais complexa, exigindo certo domínio por parte do imitador do texto que deseja imitar.

O crítico francês classifica, ainda, alguns tipos de práticas hipertextuais, que são subdivididas a partir das operações de *transformação* ou *imitação* e dos modos lúdico, satírico e sério. Sobre o *lúdico*, Genette o descreve referindo-se à brincadeira, ao humor e às leves alterações de significado no hipertexto. Já o *satírico* é descrito como referente à qualidade de ser sarcástico ao bagunçar e ridicularizar o hipotexto. Por fim, o *sério* não objetiva o humor, e sim busca transformar o hipotexto, criando um hipertexto com proximidade do mesmo (GENETTE, 1997).

O interessante é observar que, dos cruzamentos entre as operações e as práticas hipertextuais, surgem, na teoria de Genette (1997), formas de se enxergar os hipertextos. Por exemplo, ao relacionarmos a operação de *transformação* com o *lúdico*, temos a *paródia*, classificada como uma pequena transformação que muda o sentido do hipotexto. A mesma operação, se relacionada ao *satírico*, gera o *transvestimento*, ou seja, uma transformação estilística com função degradante, caracterizando-se por apresentar uma mudança maior em relação ao hipotexto. A relação entre a *transformação* e o *sério* resulta na *transposição*, prática na qual há uma diversidade de procedimentos sendo operados. Já o *pastiche* surge da confrontação entre a *imitação* e o *lúdico*, este classificado como uma simples imitação de estilo do hipotexto. Quando relacionada ao sério, a operação de *imitação* resulta na *forjação*, imitação séria do hipotexto. E, finalmente, se cruzarmos o *satírico* com a *imitação*, temos a *charge*, isto é, o pastiche satírico.

<i>função</i>	não-satírico	satírico
<i>relação</i>		
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO
imitação	PASTICHE	CHARGE

Práticas hipertextuais conforme apresentado em Genette (2005, p. 23)

Neste livro, além das categorias já elencadas por Genette, pretendemos argumentar que a *carnevalização*, conceito cunhado por Bakhtin e desenvolvido na obra *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, também pode ser enquadrada como uma forma de criação hipertextual na literatura. Essa proposta se baseia no fato de que, de acordo com José Luiz Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros (1999), o próprio filósofo russo já havia sinalizado o potencial dialógico do conceito de *carnevalização*. De acordo com esses autores

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (FIORIN e BARROS, 1999, p. 29).

É sobre esse conceito, o da *carnevalização*, buscando a comprovação do mesmo como uma prática hipertextual, conforme a definição desta proposta por Genette, e desenvolvendo nossos parâmetros analíticos que nos deteremos na próxima seção. É importante ressaltar que não pretendemos que tal formulação abarque toda a gama de adaptações presentes no contexto contemporâneo, mas, apenas, apresentá-la como um horizonte possível de análise dos *corpora* aqui elencados.

A carnavalesco como prática hipertextual: um horizonte de leitura

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”).

(BAKHTIN, 2008, p. 140)

Na obra de Bakhtin, teórico e filósofo da linguagem russo, percebemos a formulação de que o riso opõe-se aos discursos de autoridade que circulam em certas relações de poder. A função social desse tipo de expressão é, então, o de relativizar, dessacralizar o discurso do poder, o apresentando também como relativo, “como um entre muitos” (FIORIN, 2008, p. 89), desmoronando a fé no discurso único, que impõe valores e crenças únicas, oficiais, em relação à ordem e à hierarquia. A carnavalesco, entendida como “movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’” (DISCINI, 2008, p. 84), ao caracterizar-se pelo riso, seria, então, a transposição do espírito e do riso do carnaval para a arte.

Segundo Peter Burke (2010), festas como o carnaval eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, comiam, bebiam e consumiam todo o alimento que possuíam. “Em oposição ao cotidiano, era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia” (2010, p. 243).

Bakhtin (1987, p. 4) ainda nos lembra que o carnaval ocupava um lugar muito importante na vida do homem medieval e que, além do carnaval propriamente dito, diversas

comemorações enchem as praças e as ruas durante dias inteiros, levando a população a celebrar temas carnavalescos, como na “Festa dos Touros” e na “Festa dos Asnos”. Porém, é necessário ressaltar que, neste livro, optamos por trabalhar com a *literatura carnalizada*, conceito que será explicitado posteriormente, e não com a festa carnavalesca, conforme estudada por Burke.

O conceito de *carnavalização* aplicado aos estudos literários foi, inicialmente, delineado por Bakhtin em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* e, posteriormente, refinado e desenvolvido em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. Fiorin (2008) afirma, referindo-se à segunda obra, que a utilização do conceito de carnavalização para a análise da poesia de Rabelais se dá na medida em que a obra desse autor só poderia ser completamente entendida caso se levasse em conta seus profundos laços com a cultura popular, com o carnaval, conforme sistematizado por Bakhtin na epígrafe desta seção.

A opção de Bakhtin pela análise do conceito no texto literário se dá, segundo Katerina Clark e Michael Holquist (2008, p. 261), porque o filósofo “concebe a literatura como um uso especial da linguagem, que oferece aos leitores o ensejo de enxergar coisas que são obscurecidas pelas restrições à expressão em outras aplicações da linguagem.” O texto literário é, dessa forma, um órgão de percepção de sentidos outros que os cristalizados pela cultura *oficial*. Além disso, segundo Rosse Marye Bernardi (2009, p. 75), para Bakhtin é mister verificar o tratamento dado à representação dos múltiplos discursos sociais que compõem uma obra e os modos pelos quais o autor organiza sua visão de mundo.

Nossa opção pela ideia de carnavalização para a análise de dramas históricos de Shakespeare se dá, principalmente, pela força do carnaval na Renascença, quando o mesmo volta a celebrar a liberdade que nasce das inversões na hierarquia social, a suspensão das restrições sociais e a possibilidade de os homens desempenharem novos e contrários papéis (CLARK e HOLQUIST, 2008). É importante

ressaltar que, na Inglaterra, apesar da pouca força da festa carnavalesca propriamente dita, havia outras celebrações relacionadas ao folclore que essa representava, em sua maioria, provenientes das tradições antigas e/ou medievais.

Esses novos e contrários papéis se ocupam do presente e não de um passado dito mítico; a opção de escritores e dramaturgos pela carnavalização da estrutura social se apoia na crítica e na experiência da livre invenção, construindo uma pluralidade intencional de estilos e vozes (FIORIN, 2008). Essas vozes são formuladas em oposição, tais como, o sublime e o vulgar, o homem e a mulher, a insanidade e a razão, o pranto e a galhofa, o constrangimento e o conforto, os deuses e as figuras históricas etc. (DISCINI, 2008), sendo, portanto, estruturas eminentemente dialógicas.

Nesse mundo carnalizado, a palavra não representa, mas é representada, sendo sempre bivocal, mesclando dialetos, jargões, vozes e estilos. Entretanto, é importante lembrar que

O carnaval de que trata Bakhtin é um espetáculo muito diferente do carnaval de nossos dias. Não é apenas um período de cessação do trabalho nem é uma apresentação a que se assiste. Não tem palco, não tem ribalta, não tem atores, não tem espectadores. Todos participam dele ativamente. Por isso não é uma festa que se presencia, mas que se vive (FIORIN, 2008, p. 92).

Como já afirmado, no carnaval, como retratado por Bakhtin, a vida é vista às avessas, o mundo passa por um movimento de inversão. Abolem-se as fronteiras que organizam e subdividem a vida social, a ordem natural do discurso. As hierarquias são derrubadas assim como todas as imposições ideológicas que elas acarretam. A desigualdade social não é nada mais que uma falácia e qualquer forma de diferença (idade, classe social, sexo, credo etc.) é demolida. Dessa forma, a distância entre as pessoas também é suprimida, tornando o contato livre, familiar, os gestos libertam-se das coerções, e o discurso é franco.

O carnaval, portanto, “não deve ser confundido com o mero jogo do feriado. A capacidade de festejar a variedade do mundo, de celebrar sua abertura e a sempre renovada disposição de causar surpresa é ‘uma forma especial de vida’, um tipo de heteroglossia existencial” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 316).

Segundo Bakhtin (2008, p. 139), o carnaval criou toda uma linguagem de formas “concreto-sensoriais simbólicas” por meio de suas grandes e complexas ações carnavalescas, e é essa linguagem que exprime, de maneira diversificada e bem articulada, uma *cosmovisão carnavalesca*. Para o autor, a linguagem carnavalizada não é facilmente transferida para todos os tipos de textos verbais, mas é suscetível a certa transposição para a linguagem cognata, de caráter sensorial, dos textos artísticos, em especial, para a linguagem da literatura, transposição essa denominada *carnavalização da literatura*.

Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das mais importantes questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros (BAKHTIN, 2008, p. 122).

A carnavalização da literatura seria perceptível, segundo o autor, pela observação de quatro categorias básicas que demarcariam o texto carnavalizado. Primeiramente, ocorre uma eliminação de toda *distância* entre os cidadãos, espaços são destruídos, propiciando “*o livre contato familiar entre os homens*” (BAKHTIN, 2008, p. 140). Forja-se, então, um novo modo de *relações mútuas entre os homens*, modo esse que abole as hierarquias sociais da vida extra carnavalesca. De acordo com essa categoria, o comportamento e os gestos do homem o libertam de qualquer imposição de poder determinada pela sociedade. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso

[opõe-se, dessa forma,] à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1987, p. 3).

A *excentricidade*, segunda categoria específica da cosmovisão carnavalesca, está relacionada com a questão do contato familiar. O excêntrico, segundo Bakhtin, é relativo à possibilidade dos homens, durante o carnaval, se revelarem e se expressarem – em forma concreto-sensorial –, revelando aspectos, muitas vezes, ocultos da natureza humana.

Já as *mésalliances carnavalescas*, terceira categoria, propõem que, no carnaval, a livre relação familiar se estenda também a valores, ideias, fenômenos e coisas. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc.” (BAKHTIN, 2008, p. 141).

Por fim, a quarta categoria, a *profanação*, é caracterizada pelos sacrilégios carnavalescos, por um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pela prática de indecências durante o carnaval, prática essa relacionada com forças produtoras da terra e do corpo, por paródias carnavalescas de textos ditos sagrados, partes da bíblia etc.

Entretanto, segundo Bakhtin (2008, p. 141), é preciso saber que

Essas categorias todas não são *ideias abstratas* acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todas as coisas ou da unidade das contradições, etc. São, isto sim, “ideias” concreto sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e vieram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia. Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura *em termos de forma e formação dos gêneros*.

E são, justamente, as influências exercidas ao longo dos tempos na literatura, nos gêneros literários, que denotam a linha dialógica da evolução da prosa artística romanesca. O movimento da carnavalização contribuiu para a destruição da distância entre os gêneros épico e trágico, assim como para a transposição de todo o representável para o nível do contato

familiar. A carnavalização refletiu-se na organização dos enredos e das situações, determinou a posição do autor em relação ao herói das obras, introduziu a lógica das descidas profanas e exerceu influência sobre a própria forma verbal do texto literário.

A influência da carnavalização, no literário, é perceptível, principalmente, por meio das ações *carnavalescas*, presentes em diversos textos da Idade Média, Renascimento e até em obras mais recentes, como a de Dostoiévski, analisada por Bakhtin, das quais destacamos a ação da *coroação* e *destronamento* do rei do carnaval e a ação do *riso*.

Segundo o filósofo, a principal ação carnavalesca é a *coroação* bufa e o posterior *destronamento* do rei do carnaval. Nessa ação, percebemos a ênfase dada às mudanças e às transformações ocorridas durante esse período, o foco na morte e na renovação. É uma metáfora para a sabedoria de que, no carnaval, tudo se destrói e, ao mesmo tempo, se renova, expressando, assim, a ideia fundamental da carnavalização. “A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN 2008, p. 142).

A partir do momento da coroação, já é esperado o movimento de destronamento. Coroa-se o avesso do verdadeiro rei – o escravo, o devasso, o bobo –, ação que configura o mundo carnavalesco às avessas. Na ocasião do destronamento, inverte-se o rito da coroação, e o destronado é despido de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos do poder real, sendo ridicularizado e surrado.

Na literatura, a ação de coroação-destronamento exerceu influência excepcional. Segundo Bakhtin (2008, p. 143), “ele [o carnaval] determinou um *tipo destronante* de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência.” Essas imagens construídas são típicas da arte renascentista, englobando o nascimento e a morte (nascimento como morte em gestação), benção e maldição (as maldições carnavalescas abençoam e, ao mesmo tempo, desejam a

morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria.

As representações pares são comuns ao pensamento carnavalesco, sempre se constituindo por meio de contrastes (como, por exemplo, feio e bonito), configurando-se, inclusive, pelo emprego de objetos ao contrário, como roupas pelo avesso, calças na cabeça etc. “Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de *excentricidade*, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 2008, p. 144).

O *riso*, aqui, entendemos como outra ação própria do mundo carnavalesco, assim como a cerimônia de coroação-destronamento é profundamente ambivalente. Segundo Bakhtin (2008, p. 144), ele está relacionado às formas mais antigas do riso ritual. “Este estava voltado para o supremo: achincalhava-se, ridicularizava-se o sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da terra para forçá-los a *renovar-se*” (BAKHTIN, 2008, p. 144). As formas desse riso estavam sempre relacionadas com a morte, o renascimento, o ato da produção e os símbolos da força produtiva.

O riso funcionava, então, em reação às crises na vida do sol – solstícios – e às crises na vida da divindade, do universo e do homem – riso fúnebre. Por meio do riso, se manifestava a ridicularização e a alegria.

O riso carnavalesco está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente (BAKHTIN, 2008, p. 145).

No mundo renascentista, presente também nas cerimônias e nos ritos civis da vida cotidiana, o riso levava bufões e “bobos” a assistirem às funções do cerimonial sério,

parodiando seus atos. Nenhum tipo de festa era realizado sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica (BAKHTIN, 1987).

A *paródia*, segundo Genette (1997), classe da hipertextualidade, com função não satírica em relação de transformação, é vista por Bakhtin como ligada à cosmovisão carnavalesca. A ação de parodiar, segundo o autor, é a criação de um *duplo destronante*, que pertenceria ao mundo às avessas carnavalizado. Parodiar seria, dessa forma, inverter a ordem existente, reproduzindo-a, de forma dialógica, de acordo com uma visão carnavalizada do mundo.

É importante a ressalva de que, segundo Bakhtin (1987), a paródia carnavalesca encontra-se distanciada da paródia moderna, que possui traços puramente negativos e formais; a paródia carnavalizada, mesmo negando, ressuscita e renova ao mesmo tempo. De acordo com o autor, a pura e simples negação, como efetuada na paródia moderna, é quase sempre alheia à cultura popular.

Bakhtin nos lembra, ainda, que o palco principal onde todas as ações carnavalescas tomavam forma era a praça pública e as ruas contíguas. Apesar de o carnaval entrar também nas casas, somente na praça pública, por sua própria ideia de *público* e *universal* – já que todos podiam participar –, ele se realizava completamente como símbolo da universalidade.

O Carnaval pode ser visto [então] como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores que assistiam à cena dos seus balcões (BURKE, 2010, p. 248-249).

Já “na literatura canavalizada, a praça pública [é vista] como lugar de ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se, através da praça pública real, transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroação e destronamento públicos” (BAKHTIN, 2008, p. 147). O

filósofo salienta que outros lugares, como ruas, tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navios etc., motivados em termos de enredo e de realidade também podem ser lugares de contato e de encontro entre pessoas heterogêneas, recebendo nova interpretação público-carnavalesca.

Outro conceito relacionado ao carnaval, na obra de Bakhtin, é a prática do chamado *realismo grotesco*. Esse conceito é fundado sobre a percepção de que o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal formam um conjunto alegre e benfazejo, sendo indissolúveis numa totalidade indivisível, isto é, a cultura cômica popular é representada por um tipo peculiar de imagens, segundo uma concepção estética da vida que caracteriza essa cultura, diferenciando-a das culturas de séculos posteriores (BAKHTIN, 1987).

As imagens ditas grotescas são construídas sob uma natureza original, diferenciando-se das imagens do cotidiano, vistas, por Bakhtin (1987), como preestabelecidas e perfeitas. Ao contrário, o grotesco se caracteriza por sua ambivalência e contradição, pela sua deformidade monstruosa e horrenda se comparada à estética clássica. Imagens como “o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, etc.” (1987, p. 22) constituem-se, então, como elementos fundamentais das imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do “corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

A ideia do *alto* e do *baixo* possui, no realismo grotesco, um sentido rigorosamente topográfico. O alto é representado como o céu, e o baixo, como a terra. A terra, segundo Bakhtin (1987), é o princípio da absorção – túmulo, ventre etc. – e, ao mesmo tempo, representa o nascimento e a ressurreição – seio materno. Já no seu aspecto corporal, o *alto* é representado pelo rosto, pela cabeça, enquanto o *baixo*, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro.

Essa ideia, de acordo com o filósofo russo, nos leva a entender a forma como a concepção do corpo está na base das grosserias, imprecisões e juramentos, de importância

fundamental para a literatura do realismo grotesco. “Essas grosserias (...) ou expressões, como “vai à...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto” (BAKHTIN, 1987, p. 25).

A concepção de carnavalização sugerida, nesta seção, como instrumento de análise, se adéqua, então, enquanto prática hipertextual, por sua característica paródica, que leva em consideração a vida social e a evolução histórica que possibilitaram a manifestação da linguagem e, conseqüentemente, a criação da obra de arte. Além disso, segundo Bernardi (2009), o próprio espírito carnavalesco é, naturalmente, dialógico, já que possibilita o diálogo entre dois mundos, o oficial/erudito e o extraoficial/popular, que, de outra maneira, não se encontrariam. “Pela linguagem contaminada pelo riso, e pela paródia, o homem do povo tomava consciência crítica da existência [desses] dois mundos” (2009, p. 78), linguagem essa que se constitui como base aos textos da *literatura carnavalizada*.

Após a reflexão acerca da relação entre a literatura e o cinema, do processo de adaptação como prática intertextual e da apresentação do horizonte de análise para a leitura da adaptação que analisaremos, procuramos, no próximo capítulo, realizar uma leitura dos dramas históricos *The First Part of King Henry IV*, *The Second Part of King Henry IV* e *Henry V*, buscando analisá-los sob a ótica da carnavalização bakhtiniana.

CAPÍTULO 2

Entre reis e vagabundos: uma leitura do drama histórico shakespeariano

História, história “real” se posiciona fora da literatura como sua antítese binária, fato como oposto à ficção

(BELSEY, 1992, p. 103).

Neste capítulo, almejamos apresentar nossa leitura das duas partes do drama histórico shakespeariano *Henry IV* e do drama shakespeariano *Henry V*, com especial destaque para a trajetória do príncipe Hal até o trono inglês, coroado como Henrique V, focalizando sua relação com o outro lado da corte, em especial, sua convivência com o célebre personagem Falstaff.

Para tanto, inicialmente, procuraremos entender as características do drama histórico, os limites desse com a tragédia e, em especial, a forma como Shakespeare adapta a história da Inglaterra medieval em suas peças. Fundamentar-nos-emos, principalmente, na proposta de distinção entre a peça histórica e a tragédia descrita por Roberto Ferreira da Rocha (1992).

Em seguida, passaremos ao entendimento da organização das chamadas *Histories*, no contexto inglês, segundo os apontamentos de Irving Ribner (1972) e Phyllis Rackin (2003) para, no final desse tópico, abordarmos diretamente a produção histórica de William Shakespeare segundo postulam E. M. W. Tillyard (1969), Graham Holderness (1992), R. L. Smallwood (1992) e Bárbara Heliadora (2005), procurando apontar as principais influências e fontes do mesmo.

Após esse levantamento, proporemos uma análise dos dramas históricos shakespearianos *Henry IV* (Partes I e II) e *Henry V*, segundo os pressupostos anteriormente levantados sobre a carnavalização bakhtiniana, enxergando as peças, sobretudo, como elos na corrente dialógico-intertextual a partir da base teórico-metodológica construída pelo Círculo de Bakhtin. Em nossa última seção, apresentaremos as considerações parciais sobre a análise realizada.

O drama histórico shakespeariano: questões preliminares

Shakespeare tinha não apenas que criar uma forma dramática adequada para os dramas históricos, mas tinha também que recriar essa forma constantemente na medida em que aprofundava sua visão sobre a política e a história...

(ORNSTEIN, 1992, p. 35)

Segundo Rocha (1992), a tradicional classificação das peças shakespearianas, em dramas históricos, tragédias e comédias, não é uma tarefa fácil e tem merecido atenção especial por parte dos críticos da obra do bardo. Muitas obras, hoje classificadas sob um gênero, já foram classificadas sob outro ou outros, seja por sua construção estrutural, seja por sua abordagem temática.

A primeira tentativa de se dividir a obra shakespeariana, por exemplo, partiu da iniciativa de Henry Condell e John Heminges, acionistas e atores da mesma companhia de teatro à qual pertencia Shakespeare (*The Chamberlain's Men*), que, em 1623, publicaram a primeira edição da obra dramática do poeta, o chamado *First Folio*. Nessa divisão, trinta e seis peças (*Péricles* não integrava a obra) foram agrupadas sob os rótulos acima mencionados – tragédias, comédias e peças históricas. De acordo com essa divisão,

as dez peças que tratavam de personagens e fatos da história inglesa, todas baseadas principalmente nas crônicas do historiador Rafael Holinshed, foram reunidas

sob a última classificação. No entanto, é importante observar que algumas dessas “peças históricas”, em volumes avulsos – os chamados “quartos” – foram denominadas de “tragédias” (ROCHA, 1992, p. 14).

Outro ponto levantado por Rocha é que, entre as tragédias do *First Folio*, encontravam-se peças que também tinham como fonte as crônicas de Holinshed, tais como *Macbeth* e *King Lear*, sob o rótulo de tragédias. Dessa forma, é perceptível que as fronteiras entre os dois gêneros passam por indefinições desde o nascimento editorial do drama renascentista. E esses limites se confundem, na maioria das vezes, entre as peças históricas e as tragédias, raramente atingindo as comédias, já que, “apesar do espírito cômico não estar ausente das peças históricas (não podemos esquecer de Falstaff), o universo do poder [encontrado nas tragédias e peças históricas] e do riso [nas comédias] permanecem distintos” (ROCHA, 1992, p. 14).

Além disso, dado que muitas das tragédias se baseiam em fatos históricos e que algumas peças históricas também podem ser consideradas trágicas, é necessário, então, atermo-nos à distinção entre os gêneros proposta por Rocha (1992), a fim de entendermos suas semelhanças e diferenças, consideradas necessárias para o entendimento de nosso *corpus*. É importante ressaltar que, segundo o próprio autor, tal distinção restringe-se aos gêneros no contexto elisabetano e, especificamente, na obra de Shakespeare, não podendo ser generalizada à tragédia e ao drama histórico em geral.

Cientes disso, um primeiro elemento diferenciador entre os dois gêneros seria, segundo Rocha (1992), a utilização de passagens da história recente da Inglaterra na composição do drama histórico, utilização essa marcada por um profundo cunho nacionalista. Nessas peças, as glórias e os reveses da nação inglesa são tomados pelos dramaturgos elisabetanos – dentre estes, Shakespeare – como fontes para a construção de seus enredos.

Esse fato levou vários críticos “a afirmar[em] que o

verdadeiro herói das tetralogias¹ era a Inglaterra” (1992, p. 30). É perceptível, por exemplo, encontrarmos o tom descrito acima, em obras como *Henry V* e *Richard III*, ambas versando sobre a história da Inglaterra e carregadas do tom nacionalista requerido pelo gênero, mas não em *Macbeth* e *King Lear*, que, mesmo relacionadas às histórias escocesa e inglesa, não possuem esse cunho nacionalista.

Um segundo elemento caracterizador das peças históricas, não encontrado nas tragédias, é o caráter especular da história que as primeiras veiculam. A história passada é representada como um espelho que as novas gerações deveriam contemplar, extraindo dele uma moral e uma identidade, a partir do reconhecimento dos feitos, desgraças e/ou glórias, de grandes homens. Os próprios protagonistas das *histories* shakespearianas, além de outros personagens, refletem sobre as ações dos governantes.

Assim, por exemplo, Ricardo II e Henrique V, o primeiro na cena de sua morte (V.5) e o segundo na noite que antecede a batalha de Agincourt (IV. 1), em seus solilóquios, meditam sobre as consequências de um mau governo e as responsabilidades dos governantes, respectivamente (ROCHA, 1992, p. 30).

Sendo que tais meditações não se referem exclusivamente à situação particular apresentada nas peças, mas possuem um caráter universal que as transforma em modelo a ser seguido pelas futuras gerações.

Uma terceira característica do drama histórico que o diferencia da tragédia seria, segundo Rocha, o maior peso que o primeiro imprime às questões concernentes à natureza e ao papel do governante.

¹ Por motivos didáticos, a obra shakespeariana histórica é, normalmente, dividida em duas tetralogias. Segundo Heliadora (2005), fariam parte da primeira tetralogia as três partes do drama histórico *Henry VI* e *Richard III*. Já a segunda tetralogia seria composta por *Richard II*, as duas partes de *Henry IV* e *Henry V*.

Nessas peças, o bom rei é sempre representado por aquele que coloca o Estado em primeiro plano, governando tendo em vista o fortalecimento do poder da nação. O mau governante seria, então, aquele que coloca suas paixões e desejos acima do Estado, como em *Eduardo II*, de Marlowe, no qual “a desgraça do rei deve-se à sua insistência em colocar sua paixão homossexual (...) acima dos interesses do Estado” (1992, p. 30).

Já a quarta e última característica defendida por Rocha (1992) diz respeito à problemática do herói que, nas peças históricas, é fundamentalmente política. Segundo o autor, em *Macbeth* e *King Lear*, apesar de ambos serem reis, o drama concernente a ambos é essencialmente existencial. A outra face desse drama pode ser encontrada em qualquer um dos oito dramas históricos construídos por Shakespeare; nesses, os governantes, ou heróis, “existem fundamentalmente como figuras do poder”. Sua representação individual é expressa pela forma como eles exercem o papel de governante. Sendo assim, “ser rei não é apenas o símbolo da superioridade destes personagens, mas sua própria condição ontológica, portanto, todas suas ações, desejos, conflitos adquirem sempre um significado político” (1992, p. 30-31).

É importante ressaltar, neste ponto, que Shakespeare não foi o primeiro dramaturgo elisabetano a compor dramas históricos e que esses textos já floresciam antes de sua ascensão como autor teatral, sendo, particularmente, formas de expressão do Renascimento inglês (RIBNER, 1972).

O desenvolvimento desse tipo de peça, apesar de somente atingir sua plenitude nos anos finais do reinado de Elizabeth, já dava seus primeiros passos no fim da era medieval. Porém, foi, no reinado da chamada *rainha virgem*, que se cunhou a estrutura do gênero que, mesmo séculos depois, nas tentativas de vários autores de reavivarem seu estilo e conteúdo temático, ainda o faziam “com um olho em direção à era Elisabetana” (RIBNER, 1972, p. 29).

Para Phyllis Rackin (2003), há várias razões para o interesse pela escritura desse tipo de peça na era elisabetana. Primeiramente, sendo o humanismo uma das principais

correntes filosóficas da Era, influenciando, sobretudo, a Europa no início da modernidade e tendo esse movimento um interesse pelo estudo da história, era comum aos contemporâneos a Shakespeare o direcionamento de seus olhares para o passado da nação inglesa. Além disso, diversas formas de uso da história inglesa também foram realizadas, procurando legitimar a monarquia Tudor que clamou o trono de forma duvidosa com a ascensão de Henrique VII. A história parecia também um objeto de apego sentimental, dado que

vivendo em uma época de mudanças sociais, políticas e econômicas rápidas e muitas vezes desconcertantes, os contemporâneos de Shakespeare olharam para a história, para o próprio estudo das mudanças, para racionalizar aquele mundo em mudança e para descobrir narrativas fundacionais que poderiam legitimar as inovadoras estruturas culturais (RACKIN, 1972, p. 195-196).

E esse interesse pela história do país nasce, antes de tudo, com a publicação de inúmeros volumes de crônicas históricas, sendo a obra de Robert Fabyan, *The new chronicles of England and France*, publicada em 1516, considerada um trabalho medieval, a primeira das grandes fontes para os escritores de dramas históricos no período elisabetano (RIBNER, 1972). Na medida em que se percebe um interesse geral dos dramaturgos da época e da própria população pelo gênero,

não é surpreendente que o jovem Shakespeare tenha se voltado para a história inglesa na busca por temas. As peças que ele escreveu eram produtos comerciais, desenhados para atrair o maior público possível para os teatros, e suas dramatizações da história inglesa foram concebidas para apelar ao mesmo interesse que já havia atraído um grande número de leitores para livros sobre o assunto (RACKIN, 2003, p. 194).

As peças históricas foram o veículo utilizado pelo jovem autor para criar sua primeira impressão como dramaturgo. As

três peças abordando o reinado de Henrique VI estão entre suas obras mais antigas e aparecem diversas vezes na história como as primeiras referências que temos do bardo enquanto escritor de peças em Londres (RACKIN, 2003).

Pautar-nos-emos, agora, na apresentação das principais fontes para a construção do drama histórico inglês e, em especial, das *histories* shakespearianas: as *moralidades*; as *chronicles plays*; as *homilias*; e as *crônicas de Holinshed*.

Ribner (1972, p. 53) já nos chama a atenção para a importância das *moralidades* na constituição dos dramas históricos. Segundo este autor, “as peças históricas, em sua melhor forma, emergiram das *Moralidades*”. Esse fato se dá devido à capacidade das peças pertencentes a esse gênero de funcionar como um perfeito veículo para a execução da função histórica (RIBNER, 1972).

Segundo Rocha (1992), essas peças, as *moralidades*, formam um gênero bastante convencional, e isso se dá devido ao seu caráter didático. Ribner (1927) acentua que, além de didático, o caráter das peças agrupadas sob esse rótulo era também simbólico e sua estrutura desenhada para comunicar ideias mais do que fatos, sendo os enredos construídos de forma a permitir a ligação de cada evento retratado a outros, criando, assim, um sentido para o todo. Seu caráter didático se dava pela tentativa de, por meio do drama e do uso de alegorias, retratar ideias como a de salvação, o discurso piedoso e religioso, esses, muitas vezes, readaptados de acordo com os interesses e fatos do mundo contemporâneo à época (ROCHA, 1992).

A adaptação do contexto religioso aos interesses da época é, segundo Rocha, a característica que difere as *moralidades* dos chamados *milagres*, entendidos, por Ribner (1972), como peças episódicas, de simples apresentação de incidentes retratados por seus autores a partir de fontes bíblicas ou apócrifas.

Enquanto os mistérios são suprimidos por sua ligação com o catolicismo, durante a Reforma no reinado de Henrique VIII, as *moralidades* continuam a existir no

século XVI, como veículo das novas ideias religiosas, sociais e políticas. As que privilegiam os temas políticos nos interessam particularmente pela contribuição ao drama histórico shakespeariano (ROCHA, 1992, p. 33).

Dentre as moralidades de cunho político, Happé (1979) cita *Magnyfycence* (1515/1518), escrita por John Skelton, que, em vez de apresentar, no enredo, ideias voltadas à religião e ao culto religioso, apresenta o tema da salvação do Rei. Segundo Rocha (1992), o didatismo dessa peça desloca-se do caráter religioso para o político.

Rocha cita, ainda, *King Johan* (1538/1560), na qual o autor, John Bale, introduz, juntamente aos personagens alegóricos abstratos comuns nas moralidades, tais como, o Vício, o Todomundo, a Inglaterra, o Clero etc., figuras históricas reais, estabelecendo um paralelo entre os eventos do passado e os problemas políticos de seu próprio tempo (ROCHA, 1992; HAPPÉ, 1979).

Apesar de sua aproximação a temas políticos, é importante ressaltar que essas peças não possuíam caráter crítico-social, cravando-se no patamar da pregação e, devido a isso, elas não podem ser consideradas como precursoras diretas do drama histórico que, por suas próprias características, demanda indagações sobre a história, suas leis e efeitos. Segundo Tillyard (1969, p. 93), nas moralidades, “não há qualquer reflexão sobre o modo como eventos históricos acontecem, nenhuma filosofia de causa e efeito; enquanto teoria política não vão além do realismo [no sentido de realeza] comum”.

Consideramos, neste livro, então, as moralidades como fontes indiretas para o drama histórico em Shakespeare e, de acordo com Tillyard (1969), no caso de *Henry IV*, base estrutural. Segundo Rocha (1992, p. 32), essa influência já pode ser percebida, na primeira parte da peça shakespeariana, quando Falstaff é caracterizado como o personagem intitulado Vício, das moralidades, por portar uma espada ou adaga de madeira que era considerada um acessório figurativo popular no drama alegórico das peças didáticas. Além disso, o debate

entre o Bem e o Mal presente nessas peças pode ser facilmente representado pela tentativa de Falstaff em afastar Hal do “bom caminho” durante quase toda a peça do bardo.

Outra grande influência, na construção do drama histórico, na era elisabetana, são as chamadas *chronicle plays*, ou seja, nas palavras de Tillyard (1969, p. 98-99), “peças que tinham como objetivo principal tratar dos fatos históricos, buscando instruir o público a partir das crônicas em prosa”. Essas peças floresceram, principalmente, após a conquista da Normandia e se tornaram espetáculos populares no final do século XVI, especialmente, na década de 1580 (ROCHA, 1992).

Tendo como objetivo o de perpetuar a memória dos grandes heróis ingleses, contribuindo, assim, para a formação do nacionalismo, tais peças surgiram no momento em que, segundo Rocha, a Inglaterra se encontrava sob a ameaça de iminente invasão espanhola, estando à mercê de sentimentos contraditórios: “profunda apreensão pela proximidade da guerra com a Espanha e euforia patriótica, com a resultante derrota da ‘Invencível Armada’ de Felipe II, em 1588” (ROCHA, 1992, p. 35).

No entanto, o autor classifica as *chronicle plays* como desprovidas de uma estrutura linear, construindo-se com base em eventos desconcentrados, ou com *elementos fatuais*, nas palavras de Tylliard (1969), que se uniriam somente pela presença do personagem principal que daria um sentido de coesão ao todo das peças. Esse modo de união, no entanto, não diminuiria a dificuldade de se estabelecer uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos retratados ao longo das *chronicle plays*, impedindo, assim, a história de “ser considerada como um processo orgânico” (ROCHA, 1992, p. 36).

As *homilias*, outra possível fonte do drama histórico elisabetano, eram escritas para serem lidas nas igrejas, todos os domingos, no culto religioso (ROCHA, 1992). Durante a dinastia Tudor, esses textos foram extremamente difundidos, sendo um primeiro volume, que continha doze delas, publicado em 1547, e um outro, com mais vinte, saindo dezesseis anos depois, em 1563. Em 1571, uma das principais homilias é publicada, a

Homilia contra a desobediência e rebelião desejada, considerada uma resposta do governo à revolta ocorrida nas províncias do Norte, no ano de 1569 (REESE, 1961).

Segundo Heliodora (2005, p. 66), as homilias surgiram para atender às deficiências do Clero, tendo o objetivo de “obstar aqueles erros que eram então, por pregadores ignorantes, espalhados entre o povo”. Sendo obrigatórias, os sacerdotes estavam proibidos de pregar sermões de sua própria autoria, salvo sob dispensa especial concedida por um membro da alta hierarquia da igreja. Mesmo assim, esse sermão deveria ser identificado com os interesses da coroa e do rei, ou seja, não deveria fugir aos interesses de doutrinação conformista imposta pela coroa (HELIODORA, 2005).

Um grande exemplo dessa característica conformista dos textos se encontra na homilia *Uma exortação concernente à boa ordem e obediência a governantes e magistrados*, construída em três partes a serem lidas em três domingos consecutivos, que expõe, de acordo com Heliodora (2005), conceitos políticos e religiosos de maior importância para a manutenção da dinastia Tudor, como o direito divino dos reis, o princípio da obediência passiva, da não resistência e da natureza pecaminosa da rebelião, como perceptível na passagem abaixo:

Deus Todo-Poderoso criou e designou todas as coisas, no céu, terras e águas, na mais excelente e perfeita ordem. No céu, ele designou ordens distintas e classes de arcanjos e anjos. Na terra, designou reis, príncipes, com outros governantes sob eles, tudo em boa e necessária ordem (...). Cada grau de gente, em sua vocação, profissão e ofício tem para si designados seu dever e ordem. Alguns em grau elevado, outros em humilde, alguns reis e príncipes, alguns inferiores e súditos, padres e leigos, amos e servos, pais e filhos, maridos e mulheres, ricos e pobres, e cada um tem necessidade do outro, de modo que em todas as coisas deve ser louvada e aplaudida a boa ordem de Deus, sem a qual nenhuma casa, ou cidade, ou comunidade pode continuar e resistir (HELIODORA, 2005, p. 67-68).

Afirma-se, nessa homilia, principalmente, a necessidade da ordem para a sobrevivência do universo, seja ele natural, seja político, construindo um sistema de hierarquias que deveria ser respeitado para um bom funcionamento do mundo. A repetição da ideia de ordem é notável na intenção de provocar a obediência do povo perante os governantes. Evocando novamente Heliodora (2005, p. 69),

não parece haver dúvidas quanto à eficácia das homilias, ou quanto à satisfação dos governos protestantes que dominaram a minoridade de Eduardo VI com as mesmas, pois durante seu reinado de aproximadamente cinco anos, apareceram várias edições do *First Book of Homilies*. E se não bastasse essa prova para demonstrar que elas estavam cumprindo o seu objetivo, o livro foi suprimido pela católica Mary Tudor assim que ela subiu ao trono.²

Por último, é importante apontar a decisiva contribuição do *discurso da história* para a construção dos dramas que o tomavam como possíveis fontes para suas peças. Segundo Ribner (1972, p. 30), “a grande era das peças históricas chega como, talvez, manifestações distintas de um novo nascimento da escrita histórica na Inglaterra”. Diversas obras produzidas, nesse período, serviram como base para a escritura de peças e poemas nas eras elisabetana e jacobina, sobretudo, aquelas produzidas a partir do reinado da dinastia Tudor, que, de acordo com Ribner (1972, p. 30),

(...) eram trabalhos predominantemente seculares, intensamente nacionalistas em sua dedicação a glória maior da Inglaterra, e deliberadamente propagandidas no uso da história para dar suporte ao direito dos Tudors ao trono e para pregar uma doutrina política particularmente cara a esses governantes.

² Uma discussão mais ampla sobre a dinastia Tudor pode ser encontrada em: ROCHA, R. F. da. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: LEÃO, L. de. C. SANTOS, M. Soares dos. (orgs.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

Para Rocha (1992, p. 38), três cronistas se destacaram durante esse período: Polydore Vergil, Edward Hall e Raphael Holinshed, sendo o primeiro historiador oficial de Henrique VII; o segundo, de Henrique VIII, enquanto o terceiro teria fornecido a principal fonte dos dramas histórico shakespearianos.

Polydore Vergil publica, em 1534, após quase trinta anos em produção, a *Anglica Historia*, que possuía, até certo ponto, uma visão imparcial dos fatos históricos, procurando apresentar, muitas vezes, o acontecimento de dois diferentes ângulos. A partir disso, o historiador procurava estabelecer uma relação de causa e efeito para os eventos históricos (ROCHA, 1992). Entretanto, talvez pressionado pelo rei, Vergil escreveu que a deposição de Ricardo II foi um crime que provocou conturbações políticas na Inglaterra da época, tendo essas conturbações sido abrandadas somente quando Deus enviou Henrique VII para reinar como salvador.

A interpretação dos fatos dada por esse historiador foi adotada por outros da era Tudor, mas, ao contrário de textos como as homilias, em sua obra, não se encontram sermões contra as rebeliões, consideradas as principais causas dos males que desceram sobre o reino.

Já a principal obra de Edward Hall, *The union of the two noble and illustre famelies of Lancastre and Yorke*, não foi publicada até depois de sua morte, quando, em 1548, foi editada por Richard Grafton. O trabalho de Hall foi, de acordo com Ribner (1972), baseado na obra de Vergil. Hall atribuiu a seu compêndio um caráter propagandista maior que o encontrado na obra do primeiro, tornando seu livro, provavelmente, o discurso sobre a história mais importante e influente no período que vai do reinado de Ricardo II ao de Henrique VII.

Rocha (1992) atribui a Hall a tentativa de escrever seu livro, procurando comprovar a tese de que as rebeliões seriam o mal que possibilitaria a destruição da nação, tema evitado por Vergil. Além disso, o autor afirma que, mesmo se limitando a um pequeno período da história, do reinado de Henrique IV (1399 – 1413) até o de Henrique VIII (1509 – 1547), Hall mostrou-se altamente seletivo com relação aos fatos que

retratava, procurando dar uma estrutura dramática ao tema, omitindo passagens que não se ajustavam a seu rígido esquema de causa e efeito.

Como os autores das homilias, [Hal] enfatiza a necessidade da obediência e da ordem, considerando a rebelião e a desordem frutos da ação individual contrária aos desígnios da Providência. Sua visão da história é, ao mesmo tempo, secular e teocrática. Ele consegue, desta forma, identificar os interesses dos Tudors com os propósitos divinos. Hall é o principal ideólogo do mito Tudor, pois caracteriza Henrique VII como o salvador que, por determinação de Deus, pôs fim a um século de lutas pelo poder e omite o fato de que Henrique VII, ao depor Ricardo III, o legítimo sucessor de Eduardo IV, foi, por sua vez, um usurpador (ROCHA, 1992, p. 39).

Apesar do caráter parcial dos escritos de Hall, Tylliard (1969) nos chama a atenção para a importância da obra desse historiador quando essa demarca a nova visão moralizante da história com o declínio da Idade Média, marcado pelo enfraquecimento da igreja, e propõe o fortalecimento do nacionalismo. Além disso, para o autor, a obra tem uma importância especial junto ao literário, dado que introduziu aos escritos históricos, como dito acima, um senso de drama próprio ao estilo utilizado por Hall.

Por fim, a obra *Chronicles of England, Scotlände and Irelande*, publicada em 1578, por Raphael Holinshed, Richard Stanyhurst, John Hooker, Francis Thynne, Richard Edmund e William Harrison, tendo o primeiro como autor principal, é a obra historiográfica considerada a principal fonte das duas tetralogias de Shakespeare, que abordam a história inglesa do reinado de Ricardo II ao de Ricardo III. De acordo com Ribner (1972, p. 32), “Holinshed possuía pouca imaginação e pouca compreensão histórica, mas foi um compilador cuidadoso de tudo que se encontrava disponível para ele” e, dessa forma, sua obra abrange de Noé até a era dos Tudors.

Rocha (1992, p. 40) confirma a tese de que Holinshed foi, na verdade, um compilador que seguiu a ortodoxia dos

discursos sobre a história vigentes, em especial no que tange ao papel de governantes e governados, ao perigo da rebelião e à obrigação do historiador em procurar por uma moral subjacente aos fatos. Com efeito, seu papel de destaque se dá não pela elaboração de uma verdadeira filosofia da história, mas sim por possuir um estilo fácil e altamente compreensível, o que permitiu a divulgação do seu trabalho em toda a era elisabetana. É importante ressaltar que a obra foi reeditada em 1587 e, segundo Tylliard (1969), é essa a edição da principal fonte histórica utilizada por Shakespeare na criação de seus dramas.

Ao utilizar as fontes mencionadas, segundo Marlene Soares dos Santos (2008), o dramaturgo delineou um grande mural do passado da Inglaterra, sendo orientado pelos propósitos didáticos comuns à historiografia da época, porém, para a autora, “é mais provável que o mural fosse sendo esboçado sem uma deliberação prévia, pois sabemos que as duas tetralogias foram escritas em ordem inversa: *a primeira, em ordem cronológica dos acontecimentos históricos, foi a segunda, em ordem de composição*” (2008, p. 185).

Sendo iniciadas, desenvolvidas e terminadas no contexto político da Guerra das Rosas³, as peças procuram basear-se na história, porém, como ressalta Belsey (1992), sem propósitos de fidelidade histórica, uma vez que, mesmo relatando acontecimentos ditos *reais*, elas ainda se instauram no domínio da ficção. Segundo esta autora,

As peças históricas shakespearianas não são normalmente levadas a sério como história. Todos sabem que elas não são acuradas. Muito do material é invenção pura (...) e mesmo quando não, tanto a história quando a caracterização são significativamente modificadas no interesse vital e duradouro do teatro, de um lado, e pela glorificação da dinastia Tudor, por outro.

³ Segundo Santos (2008, p. 185), a Guerra das Rosas foi o período “em que membros e partidários da casa de Lancaster (simbolizados pela rosa vermelha) se batem com os da casa de York (simbolizados pela rosa branca) pela posse da coroa inglesa, e que durou, aproximadamente, um século”.

Obras de ficção brilhantes e, talvez, igualmente brilhantes propagandas, as peças históricas são entendidas precisamente como arte, não vida, imaginação, e não verdade (BELSEY, 1992, p. 103).

Esse caráter fictício e propagandista das peças, característica comum aos escritos produzidos na época, também estava presente nas moralidades, porém, segundo Hattaway (2004), nos dramas shakespearianos, são delineados os ganhos, assim como as sujeiras da história da Inglaterra, submetendo monarcas, suas cortes e a ideologia da época a um exame minucioso, “que sugeria, em geral, que mesmo que o poder monarca tenha sido adquirido por “direito divino”, eles não tinham um direito absoluto de governar de sem o respeito pelas leis” (2004, p. 16).

No entanto, a busca pelo passado para o entendimento do presente é uma característica marcante das peças que, para Belsey (1992), investiam no passado como sintoma de uma ansiedade pelo presente. A análise empregada pelo bardo inglês sobre a natureza, as origens e os usos do poder, que torna os textos mais políticos do que propriamente históricos (HATTAWAY, 2004), testemunham esse hábito de investigar o passado a partir de analogias com o presente. Além disso, “para muitos espectadores modernos do teatro, as peças históricas shakespearianas, especialmente quando experimentadas enquanto produções conectadas, parecem construir uma declaração sobre o destino da Inglaterra” (HATTAWAY, 2004, p. 10).

Sobre a ordem de composição das peças, pouco sabemos com exatidão. Segundo Rackin (2003), até mesmo a sequência na qual foram escritas as três peças que contam a história de Henrique VI, consideradas os primeiros dramas históricos escritos por Shakespeare, é incerta. Rackin disserta que

A ordem exata de composição (...) das três peças que lidam com o reinado de Henrique VI tem sido, por muito tempo, objeto de debates acadêmicos, e alguns editores consideram que a *Parte I* foi escrita por último (uma versão

anterior da *Parte I* foi publicada em 1594 como *The first part of the contention of the two famous houses of York*, e uma versão anterior da *Parte Três* foi publicada em 1595 como *The true tragedy of Richard Duke of York and the good king Henry the Sixth* (2003, p. 196).

Entretanto, a autora afirma não existirem dúvidas que essas peças, as três partes de *Henry VI*, funcionam como obras ligadas a *Richard III*, que funciona como sua sequência. Além disso, como já apontado por Santos (2008, p. 185), a própria ordem de composição das chamadas tetralogias foi invertida se comparada à ordem real dos eventos: a primeira tetralogia apresenta fatos posteriores àqueles relatados na segunda tetralogia.

A classificação se dá, de acordo com Rackin (2003), pelas datas de composição das peças e também pelo fato de as peças que compõem cada uma das tetralogias poderem ser lidas como sequências, abrangendo um trecho da história britânica da primeira peça à última de cada tetralogia. Segundo Smallwood,

a primeira tetralogia mergulha na desintegração da estabilidade política após a morte de Henrique V, o movimento inexorável em direção à guerra civil e o surgimento do poder destrutivo de Ricardo III; a segunda tetralogia examina o período da história que conduziu a um cataclísmico meio de século, estabelecendo as condições a partir das quais essa situação cresceu, talvez buscando também suas causas (1992, p. 144).

Em nosso livro, não pretendemos esgotar e analisar todas as peças compostas nas duas tetralogias, mas tão somente verificar nos dramas históricos *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* e *Henry V*, pertencentes à segunda tetralogia, a presença de relações dialógico-intertextuais, sobretudo, da carnavalização, principalmente, no que concerne às figuras de Hal e Falstaff. E é sobre essas peças que nos debruçaremos em nossa próxima seção, a análise propriamente dita.

Considerações sobre as peças *Henry IV* e *Henry V*: uma leitura bakhtiniana

*Be merry, be merry, my wife hás all
For women are shrews, both short and tall.
'Tis merry in hall when beards wags all
And welcome merry Shrovetide, be merry, be merry
(Henry IV Part Two, V. 3. 27-30)*

Os dramas históricos *Henry IV – Part One* e *Part Two* fazem parte da segunda tetralogia shakespeariana, essa constituída pelas peças *Ricardo II*, *1 e 2 Henrique IV* e *Henrique V* (HELIODORA, 2005). Tendo sido publicados, provavelmente, entre os anos 1596 e 1598, já que podem ser localizados após *Ricardo II* e antes da comédia *Much Ado About Nothing/Muito barulho por nada* (SANTOS & LEÃO, 2008), os dramas ilustram o processo de autoformação do então príncipe Hal no futuro Henrique V.

Segundo Santos (2008, p. 187), as duas partes, nas quais se repartem a história de *Henry IV*, dividem os críticos que, por vezes, as consideram como peças independentes e, outras vezes, como uma só peça, separada por ser muito longa para ser contada de uma só vez.

Tylliard (1969, p. 264) ilustra ambas as posições ao afirmar que, “num artigo intitulado *On Structural Unity in the two Parts of ‘Henry IV’* R. A. Law, assevera que a Parte Dois é uma nova estrutura, uma não premeditada adição”, porém Tylliard não parece concordar com a análise dada por Law, afirmando que trataria de “duas partes de uma única peça” (1969, p. 264).

De acordo com esse autor, Shakespeare nos dá inúmeras pistas para que não dividamos as peças. Dentre essas pistas: processos de referência de uma peça à outra, presença de contexto político marcante em uma e quase inexistente em outra, além de semelhanças estruturais que perpassam ambos os dramas.

Os acontecimentos das duas partes de *Henry IV* ocupam pouco mais de uma década, iniciando-se na batalha de Holmedon Hill, em setembro de 1402, e indo até a ascensão

do Rei Henrique V, em 9 de abril de 1412. A ação da primeira parte começa no final de 1402 e termina com a batalha de Shrewsbury, em 1403.

Os personagens que perpassam o texto shakespeariano são vários e, em sua maioria, criados a partir de fontes históricas e/ou personagens já descritos em um de seus textos fontes, a peça *The famous Victories of Henry the Fifth*, sendo eles: o Rei Henrique IV; Henrique, Príncipe de Gales e João de Lencastre, ambos filhos do rei; o Conde de Westmoreland; Sir Walter Blunt; Tomás Percy, conde de Worcester; Henrique Percy, Conde de Northumberland; Henrique Percy, chamado Hotspur, filho do Conde de Northumberland; Edmundo Mortimer, Conde de March; Ricardo Scroop, Arcebispo de York; Arquibaldo, Conde de Douglas; Owen Glendower; Sir Ricardo Vernon; Sir John Falstaff, velho fanfarrão companheiro de Hal; Sir Micael, amigo do Arcebispo de York; Poin; Gadshill; Peto; Bardolfo; Lady Percy, mulher de Hotspur e irmã de Mortimer; Lady Mortimer, filha de Glendower e mulher de Mortimer; Mistress Quickly, estalajadeira da taberna “Cabeça de Javali”, em Eastcheap; além de nobres, oficiais, xerife, taberneiro, criados, dois carreteiros, viajantes e gente de serviço. Alguns desses personagens retornam na segunda parte da peça, além de serem incorporados outros.

É importante, neste ponto, lembrar que *The famous Victories of Henry the Fifth* não foi a única fonte de Shakespeare que era, por si, um adaptador. Suas peças são conhecidas por se apropriarem de fontes diversas que são retrabalhadas a fim de se enquadrarem nos enredos construídos pelo bardo.

Do exame dessas fontes, nasceu a grande obra de Geoffrey Bullough *Narrative and dramatic sources of Shakespeare* (1957-1975), na qual o autor, por meio de exame e pesquisa minuciosa, levantou as principais referências que embasaram os dramas shakespearianos.

No que se refere às peças *Henry IV Part One* e *Part Two*, assim como a *Henry V*, Bullough (1960, p. 155-343), apresenta como possíveis fontes, além do texto dramático já

citado, as crônicas de Holinshed; a obra *Myrroure for Magistrates* (1559), obra de autoria coletiva que se apropria dos principais historiadores da época ficcionalizando suas passagens; a obra *The first fowre bookes of the civile wars between the two houses of Lancaster and Yorke* (1595), de Samuel Daniel; *The chronicles of England* (1580), por John Stow; além de *The union of the two noble and illustre famelies of Lancastre and York* (1548), por Edward Hall.

Para Bulman (2009), a história da primeira parte do drama é centrada na formação do jovem Hal, descrito pelo autor como maquiavélico e calculista, o contrário de Hotspur, seu antagonista, que representa o espírito romântico, sendo impulsivo e valente. Essa opinião é aceita e complementada por Heliadora (2005), o qual afirma nos ser apresentados nas peças não um, mas dois personagens maquiavélicos: o rei, Henrique IV, e o seu filho, Hal, que mais tarde se transformará, como veremos, no modelo de governante ideal.

Por meio desses personagens, rei e príncipe, segundo a autora, Shakespeare apresenta uma política de governo que implica a subordinação da individualidade do governante perante os interesses de sua função e do povo por ele governado.

Sobre as distintas personalidades de Hal e Hotspur e suas formas de comandar, Heliadora (2005) disserta que, enquanto Hal é representado no decorrer da obra como um comandante moderno, preocupado com responsabilidades, Hotspur representa o ideal romântico de busca da glória individual, um ideal feudal e medieval que ainda sobrevive no comportamento do personagem shakespeariano.

Além disso, ambas as peças são marcadas pela presença de Falstaff, que, segundo Santos (2008, p. 187), é “a maior personagem cômica shakespeariana”. Para Bulman (2004, p. 160), mais do que a maior personagem cômica, Falstaff é “o personagem mais sedutor que Shakespeare já criou”.

Originalmente, segundo o Bulman (2004), Falstaff foi nomeado de Sir John Oldcastle, um lorde que foi martirizado por suas crenças protestantes durante o reinado de Henrique V e que, de acordo com uma das fontes de Shakespeare para

Henry IV Part One, a peça *The Famous Victories of Henry the Fifth*, de autor desconhecido, era uma das companhias de Hal.

O nome Jhon Oldcastle, entretanto, foi retirado da peça, talvez, por motivos de censura. Bullough (1960) levanta a hipótese do nome ter sido trocado a pedido dos Cobhams, descendentes de Oldcastle. Porém, essa hipótese não encontra comprovação histórica. Entretanto, há, ainda no texto shakespeariano, a famosa passagem “*My old lad of the castles*” (1.2.34), deixando evidente a menção ao lorde.

A figura de Falstaff e os ambientes por onde ele circula trazem para a peça uma dualidade até então não abordada nos dramas do bardo, sendo a primeira parte estruturada em oposições dramáticas como taverna – corte; rei “fantoche” – rei legítimo; príncipe rebelde – guerreiro valente. Dessa forma, as duas partes de *Henry IV*, segundo Santos (2008, p. 187), “dão vez e voz aos membros das classes menos privilegiadas”, apresentando espaços paralelos: o castelo e a corte, a taverna e o bordel, sendo o primeiro presidido pelo rei Henrique IV, configurando-se em um ambiente sério e frio, e o segundo por Falstaff, colorindo, de forma alegre e prazerosa, esse lado do drama.

Logo na cena I do ato I, de *Henry IV Part One*, somos apresentados ao rei Henrique enquanto ele aguarda notícias sobre a batalha de Holmedon ocorrida recentemente. Já nessa primeira cena, nos é introduzido um dos principais conflitos de uma peça estruturada em oposições dramáticas – tais como, a corte e a taverna, o príncipe frívolo e o guerreiro valente etc. O rei, satisfeito com a conduta de Hotspur, que se colocou em combate contra Arquibaldo, bravo e esperto escocês, lamenta por não tê-lo como filho, invejando o pai do jovem Hotspur, chegando mesmo a desejar que seu filho tivesse sido trocado ao nascer.

(1) Yea, there thou mak'st me sad, and makest me sin
In envy that my Lord Nothumberland
Should be the father to so blest a son –
A son who is the theme of honour's tongue,
Amongst a grove the very straightest plant,

Who is sweet Fortune's minion and her pride –
 Whilst I by looking on the praise of him
 See riot and dishonour stain the brow
Of my young Harry. O that it could be proved
That some night-tripping fairy had exchanged
In cradle-clothes our children where they lay,
 And called mine Percy, his Plantagenet!
Then would I have his Harry, and he mine... (I. 1. 77-89)

Hotspur – Henrique Percy – representa o contraste a Hal, filho do rei, defendendo uma visão mais medieval da glória individual, do orgulho guerreiro puro e simples. Já Hal é representado como possuidor de uma visão mais global dos acontecimentos, como demonstra com sua atitude de conviver no outro lado do reino, fora do palácio, para conhecer por completo a terra que um dia irá governar.

É interessante lembrar que, de acordo com registros históricos, Hotspur era, na verdade, dois anos mais velho que o rei, cerca de vinte anos mais velho que Hal (HELIODORA, 2005), o que comprova, mais uma vez, que Shakespeare não estava escrevendo a história da Inglaterra, mas apenas histórias baseadas na mesma, manipulando os fatos de acordo com seus interesses.

Na cena II do ato I, Falstaff e o Príncipe Hal conversam. O primeiro é descrito pelo segundo como um velho bêbado, fanfarrão e alcoviteiro, como demonstra a passagem transcrita abaixo, resposta do príncipe ao ser questionado por Falstaff sobre o horário.

(2) Thou art so fat-witted with drinking of old sack, and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day (I. 2. 2-9)

Falstaff é, então, caracterizado como o verdadeiro espírito do carnaval segundo descrito por Burke (2010). Beberrão e comilão, além de vagabundo, nas palavras de Hal, Falstaff não fazia nada mais que beber xerez, comer e dormir às tardes, por isso, não seria justificada a vontade de o personagem saber sobre tempo.

O próprio contato de Hal, príncipe herdeiro, com Falstaff, figura pública conhecida nas tavernas, já dá indícios do tom carnavalesco que as peças tomarão, pois, no carnaval, e somente durante o carnaval, há “o livre contato familiar entre os homens” (BAKHTIN, 2008, p. 140) de todas as esferas sociais.

Falstaff faz parte da jornada de autoformação do príncipe Hal até o momento em que este se torna o rei Henrique V e, durante toda essa jornada, o fanfarrão tenta encantar o futuro rei com seus discursos sedutores, caracterizando-se de forma muito próxima ao personagem *Vício*, das moralidades, que tinha como função tentar, de todas as formas, desviar *Todomundo* do bom caminho, por meio de um discurso astucioso (ROCHA, 1992).

Falstaff parece, nos momentos de interação com o príncipe, procurar garantir para si a obtenção de certos privilégios no dia em que Hal tomasse posse da coroa, ao colocar-se na figura de pai e conselheiro do futuro monarca.

(3) Hal, for we that take purses go by the moon and the seven stars, and not 'by Phoebos', he, that wandering knight so fair'. And I prithee, sweet wag, when thou art king, as God save thy grace – majesty, I should say, for grace thou wilt have none (I. 2. 10-14)

(4) Marry then, sweet wag, when thou art king let not us that are squires of the night's body be called thieves of the day's beauty. Let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon. And let men say we be men of good government, being governed as the sea is, by our noble and chaste mistress the moon, under whose countenance we steal (I. 2. 19-24)

A própria existência de dois mundos, aquele representado pela taverna, governado por Falstaff e habitado por diversos ladrões, de um lado, e o reino, governado por Henrique IV e habitado por nobres cavaleiros do outro, corroboram com nossa hipótese da presença de um mundo carnavalizado no drama em questão. Segundo Bakhtin (1987, p. 3), “o mundo infinito das formas e manifestações do riso [opõe-se, dessa forma,] à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”, do mesmo modo que os arredores do personagem Falstaff se opõem ao mundo oficial do reino de Henrique IV.

Entretanto, Hal afirma que levará Falstaff com ele para o dito mundo oficial, em que o beberão ocuparia o lugar de Carrasco (5) (...) *thou shalt have the hanging of the thieves, and so become a rare hangman* (l. 2. p. 51-52). Porém, como veremos adiante, Hal não era influenciado pela figura do Vício, como deixa a entender na primeira parte da peça, sendo apenas aparentemente seduzido por Falstaff.

Prova disto é o fato de que, mesmo convivendo nesse ambiente, Shakespeare deixa evidente que o príncipe não compartilhava de seus atos criminosos, esquivando-se da participação nos assaltos, como no seguinte trecho, após o príncipe ser questionado por Falstaff sobre sua participação em um roubo na noite seguinte (6) *Who I? Rob? I, a thief? Not I, by my faith* (l. 2. 112).

Além disso, ao final da cena I, Hal nos presenteia com um solilóquio, no qual deixa expressa sua intenção em viver naquele lugar, convivendo com aquele povo, contribuindo para a hipótese de diversos estudiosos que afirmam que o tempo que Hal passa na taverna faz parte do processo de autoconstrução da personalidade e da figura de rei que Hal um dia representará, processo considerado consciente e maquiavelicamente planejado.

(7) So when this loose behaviour I throw off,
And pay the debt I never promisèd,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes.

And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt'ring o'er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend, to make offence a skill,
Redeeming time when men think least I will (l. 2. 102)

A cena III do primeiro ato da peça, é memorável ao nos mostrar o contraste entre o ambiente em torno de Falstaff e do príncipe Hal e aquele habitado pelo rei e seus súditos. Além disso, de uma só vez, nos apresenta a personalidade desse soberano, assim como a de Hotspur, figura central da cena, num embate que define a crise política que ocupará o primeiro plano da peça: a revolta comandada pelo pai de Hotspur contra o rei.

Henrique IV é apresentado como um governante firme, segundo Heliadora (2005, p. 312), diferindo de outros reis delineados pelo bardo, ele “sabe o que significa ser rei e cuja autoridade ninguém ousa discutir impunemente”. Na cena em questão, Hotspur e seu pai têm, em seu domínio, prisioneiros da batalha de Holmedon, mas se recusam a entregá-los ao rei ao menos que esse os ajude a resgatar Mortimer, cunhado de Hotspur. De acordo com o enredo shakespeariano, o rei teria um grande motivo para recusar fazê-lo, já que (8) *Was not he [Mortimer] proclaimed, by Richard that dead is, the next of blood?* (l. 3. 143-144). Este é Ricardo II, que teve seu trono usurpado por Bullingbrook, atual rei.

Dessa forma, Shakespeare nos apresenta um Henrique IV, firme em suas decisões, reproduzindo, em suas falas, atos de um rei que tem consciência do lugar que ocupa, não sendo intimidado por seus súditos, mesmo quando os têm em grande valia.

(9) (...) Let me no hear you speak of Mortimer.
Send me your prisoners with the speediest means –
Or you shall hear in such a kind from me
As will displease you. My Lord Northumberland:
We license your departure with your son
Send us your prisoners, or you will hear of it (l. 3. 117-122)

Ou seja, ao contrário da postura e conduta cambiante e ambígua de Falstaff, Henrique IV é representado como seu exato oposto, sendo forte e exercendo seu papel de governante durante grande parte do drama apesar das acusações de usurpação do trono que o desqualificam como o soberano ideal.

Influenciado pela decisão tomada pelo rei, na cena III, também somos apresentados a Hotspur, de acordo com Heliadora (2005, p. 313), definido por sua “impaciência, sua tendência para a precipitação, sua falta de autocontrole emocional, seu orgulho, sua coragem, até mesmo seu encanto e sua integridade de cavaleiro medieval.” Irritado pela atitude do rei, Hotspur demonstra-se deveras irritado, projetando infâmias contra o governante e planejando dele se vingar, irritando-o.

(10) All studies here I solemnly defy,
Save how to gall and pinch this Bullingbrook.
And that same sword-and-buckler Prince of Wales (l. 3. 225-227)

Dessa forma, Shakespeare compõe, em um único ato, as principais dualidades presentes na peça: de um lado, Hal e Falstaff no mundo carnalizado das tavernas entre ladrões e bêbados; do outro, Henrique IV e Hotspur, como opostos aos primeiros, habitando o mundo oficial da corte e do castelo, em meio aos seus confrontos políticos e enfrentamentos ideológicos.

A aproximação entre esses mundos se dá pela figura de Hal na sua trajetória de autoconstrução como futuro rei e também pela própria figura de Falstaff, esse um *Sir*, ou seja, portador de um título de nobreza. Essa aproximação, segundo Bakhtin (2008, p. 141), é típica do carnaval que “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”

É importante ressaltar que a abolição das fronteiras entre o mundo oficial e a praça pública metaforizada na figura de Hal, não é inconsciente e faz parte do projeto de construção

da persona real que o príncipe pretende exercer ao assumir a coroa.

A primeira e a segunda cena do ato II retratam as aventuras de Hal e Falstaff, descrevendo, especialmente, a aplicação do golpe planejado por Poin e Hal no ato I e aplicado a Falstaff nas cenas em questão. Segundo Heliodora (2005), é importante repararmos o contraste causado pela representação do perigo de rebelião eminente no reino – por aqueles que, na ocasião da queda de Ricardo II, apoiaram o atual rei – e a narração das escapadas adolescentes de Hal, repletas de humor, que deixam de lado a seriedade e a tensão dos episódios ambientados na corte.

No golpe em questão, Poin e Hal aguardam Falstaff e seus capangas assaltarem viajantes que cruzam seu caminho para, depois, disfarçados, assaltarem Falstaff, levando o espólio por eles furtado. É importante reparar que, mais uma vez, na construção dessa cena, Shakespeare faz uma analogia entre o palácio e a taverna, ou seja, entre o mundo oficial e o popular, quando, na ocasião do roubo, Falstaff corrige Bardolph dizendo que o dinheiro do rei iria não para o tesouro real, mas para a taverna real.

(11) *BARDOLPH*

Case ye, case ye, on with your vizards, there's money of the King's coming down the hill. 'Tis going to the King's exchequer

FALSTAFF

You lie, ye rogue, 'tis going to the King's tavern (II. 2. 42-44)

A cena III do segundo ato, segue com a estrutura cambiante mundo popular/mundo oficial, ao nos direcionar novamente à corte, onde Hotspur, irritado, lê uma carta e dialoga com sua esposa. Nessa cena, temos indícios de uma primeira etapa de uma rebelião que vem sendo programada contra o governo de Henrique IV. Lady Percy, esposa de Hotspur, surge com um papel capcioso: ao mesmo tempo em que reafirma as qualidades medievais do jovem Hotspur, sobretudo, na forma como trata a mulher com superioridade,

traz humanidade à peça, desmanchando um pouco do clima pesado instaurado no mundo oficial.

A cena IV é extremamente significativa na leitura carnalizada que defendemos neste livro. Voltando à história da peça pregada por Poin e Hal, em Falstaff, e parte de seu bando, Shakespeare nos apresenta o desenrolar da história. Em uma taverna, que pode ser, segundo Bakhtin (2008), entendida como uma espécie de *praça pública*, ou seja, o palco principal onde todas as ações carnavalescas tomam forma, dada sua própria ideia de público e universal, já que, como dito, todos podiam participar, realizando-se como um símbolo da universalidade, Poin e Hal esperam por Falstaff, o qual, ao voltar, conta a mais mirabolante das histórias, afirmando ter sido atacado por uma centena de homens – é interessante ressaltar que o número é cambiante – e, por isso, teria perdido o dinheiro do roubo.

Nessa cena, a caracterização de Falstaff como o *rei do carnaval* toma forma. Inicialmente, por meio da atribuição de características grotescas ao corpo do personagem que, como afirmamos anteriormente, apresenta-se em oposição ao corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, como vemos nos trechos seguintes, na fala de Hal, cansado de ouvir as mentiras pronunciadas por Falstaff.

(12) These lies are like their father that begets them,
gross as a mountain, open, palpable. Why, thou clay-
brained guts, thou knotty-pated fool, thou whoreson
obscene greasy tallow-catch – (II. 4. 189-191)

(13) I'll be no longer guilty of this sin. This sanguine
coward, this bed-presser, this horse-back-breaker, this
huge hill of flesh – (II. 4. 201-202)

Nos trechos 11 e 12, percebe-se, primeiramente, referência ao peso do personagem, já descrito, anteriormente, como velho e lento. Além disso, nos dois excertos, encontramos referências à carne que, segundo Bakhtin (1987), no carnaval é ligada ao corpo e, portanto, à terra.

Mais adiante, ao ser informado que um homem a mando

de seu pai o procurava, Hal e Falstaff propõem-se a ensaiar a cena da repreensão que o primeiro levaria de seu pai no dia seguinte. (14) *Do thou stand for my father and examine me upon the particulars of my life* (II. 4. 310-311). Desse modo, Shakespeare, novamente, traz à tona o ideal de mundo carnavalizado proposto por Bakhtin.

Na cena, Falstaff, ao tomar o lugar do rei na dramatização, é coroado, metaforicamente, como o rei do carnaval. Tal coroação faz parte do que o filósofo (2008) classifica como movimento de *coroação bufa*, na qual fica expressa a crença de que a ordem social encontra-se às avessas. No reino no qual o rei do carnaval é soberano, tudo é desviado de sua ordem habitual, é construído um “mundo invertido” (BAKHTIN, 2008, p. 140). Nesse caso, no reino de Falstaff, segundo Hal,

(15) Thy state is taken for a joint stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown. (II. 4. 314-315)

Ao representar o rei, Falstaff toma para si o papel de pai de Hal – papel que, inclusive, já desempenha no mundo popular das escapadas do príncipe – e conclama para si uma rainha também às avessas: a estalajadeira, que se deliciava com a cena representada pelo bufão e pelo príncipe. No entanto, no decorrer da cena, Hal demonstra-se insatisfeito com a representação de Falstaff e, novamente, propõe a inversão da situação (16) *Dost thou speak like a king? Do thou stand for me, and I'll play my father* (II. 4. 357-358).

Apesar de destronado de seu papel fictício de rei, a partir da inversão de papéis proposta por Hal, Falstaff ainda não sofre o *destronamento* enquanto rei do carnaval; todavia, já se espera essa segunda ação: para Bakhtin (2008), a partir do momento da coroação, já é esperado o momento de destronamento. Esse momento acontecerá posteriormente, como verificaremos.

Ao final dessa cena, Hal exterioriza sua decisão de ir à corte e conclama a todos para irem à guerra civil, provocada

pelos rebeldes, dentre eles, Henry “Hotspur” Percy, afirmando que arranjará um lugar para Falstaff na infantaria, fazendo-o, então, redimir-se de parte de seus crimes, com juros.

O ato III inicia-se com o relato de uma reunião da qual fazem parte Hotspur, Mortimer, Glendower, entre outros revoltosos. Segundo Heliadora (2005), nessa cena, Shakespeare retrata a natureza de pouca harmonia dos rebeldes – a irritação de Hotspur com os supostos talentos sobrenaturais de Glendower ilustra bem esse quadro. Além disso, percebemos também que o interesse desses homens para com a Inglaterra é apenas econômico e não propriamente político.

De acordo com Heliadora (2005, p. 315-316), “vemos um grupo de ambiciosos trinchando o país, cada um pensando apenas em sua honra, em sua glória, em seu ganho”. Não há interesse de desmascarar a corrupção, nem de reclamar por perdas morais sofridas, mas apenas a ação de representantes dos medievais senhores feudais lutando contra a monarquia em busca de lucros que já julgavam seus. Nas palavras de Mortimer,

(17) The Archdeacon hath divided it
Into three limits very equally.
England, from Trent and Severn hitherto,
By south and east is to my part assigned.
All westward, Wales beyond the Severn shore,
And all the fertile land within that bound,
To Owen Glendower. And, dear coz, to you
The remnant northward lying off from Trent.
And our indentures tripartite are drawn,
Which being sealèd interchangeably –
A business that this night may execute – (III. 1. 68-78)

Nas duas cenas que seguem, vemos, primeiramente, a conversa entre Hal e Henrique IV, na qual o príncipe anuncia a redenção de seus pecados, enumerados por seu pai, prometendo ser mais digno de si mesmo – (18) *I shall hereafter, my thrice-gracious lord, be more myself* (III. 2. 92-93). Além disso, o jovem Hal coloca-se disposto à batalha e ao duelo com

Hotspur, conquistando, novamente, a confiança de seu soberano, o que lhe abre caminhos para que se mostre digno de sua posição.

Logo após, somos, novamente, levados ao mundo extraoficial, carnavalizado, das tavernas, em que Falstaff acusa a estalajeira de ter lhe roubado cerca de oitenta libras e um anel que ganhara de herança a fim de não pagar os serviços que devia a ela, Mistress Quickly. Novamente, o efeito provocado pelo personagem é o do riso: “Falstaff continua a insistir em galhofas e irresponsabilidades quando a ocasião leva à seriedade já aceita pelo príncipe” (HELIODORA, 2005, p. 317).

A primeira cena do ato IV, volta a ilustrar a divisão e a falta de organização entre os rebelados. Hotspur, no comando da rebelião, recebe a notícia de que os homens de seu pai não participarão da luta e que ele se encontra aparentemente doente. O jovem Henry Percy também recebe a notícia de que o exército do rei se aproxima, com cerca de trinta mil homens e, juntamente a eles, o príncipe Hal, fazendo, assim, uma previsão (19) *Harry to Harry shall, hot horse to horse, meet and ne'er part till one drop down a corpse* (IV. 1. 122-123).

Novamente, contrastando com o clima sério da sequência anterior, a cena II nos mostra Falstaff e seu exército de miseráveis que só se encontram alistados por não ter dinheiro para subornar o dito capitão, como outros fizeram. A conversa final, apresentada na cena, demonstra que a guerra está próxima e que Hal está preparado para assumir seu lugar nela, diante de Percy.

Nas cenas finais do ato, Shakespeare volta a descrever a situação dos rebelados, apresentando-os, mais uma vez, como frágeis por não compartilharem interesses em comum. Além disso, a ideia de derrota começa a assombrá-los na medida em que a batalha se aproxima. Descobrimos também, na última cena, que a desistência de Glendower se deu pelo fato de ele acreditar em superstições e profecias, e que, pela falta deste e de seu próprio pai, Northumberland, Percy se mostrava fraco demais para enfrentar as forças do rei, sem perdas.

O ato V se inicia com uma cena emblemática. Preparando-se para a batalha, Hal, cercado por, entre outros,

Henrique IV e Falstaff – as figuras paternas que lhe cabem –, propõe ao rei que o ofereça em combate a Hotspur a fim de poupar vidas e sangue dos dois lados da guerra. Nas palavras do próprio,

(20) Yet this before my father's majesty –
I am content that he shall take the odds
Of his great name and estimation,
And will, to save the blood on either side,
Try fortune with him in a single fight (V. 1. 96-100)

Nessa cena, o príncipe demonstra tentar recompor sua honra antes perdida pela vida desregrada e pelas más companhias que tinha. Henrique IV mostra-se orgulhoso do filho, mas, como não acredita na desistência fácil de Hotspur e seus companheiros, o rei continua a preparar seus homens para a batalha.

Condizendo com a conduta esperada do *porta-voz* do mundo carnavalizado, às avessas, como pregado por Bakhtin (2008), Falstaff questiona as atitudes do príncipe proferindo uma longa fala na qual disserta sobre a validade da honra, configurando-se como o perfeito contrário de Henrique IV, este guiado pela sobriedade e pela postura que fez dele um rei.

(21) 'Tis not due yet – I would be loath to pay him before his Day. What need I be so forward with him that calls not on me? Well, 'tis no matter, honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on, how then? Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died a' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible, then? Yea, to the dead. But will it not live with living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honour is a mere scutcheon – and so ends my catechism. (V. 1. 127-138)

Incumbido de levar a Hotspur, na cena II do quinto ato, a mensagem de que o rei lhes concederia clemência, caso desistissem, e ainda a proposta do príncipe para o combate individual, Worcester, que reconhece ter sido juntamente com Northumberland incitador da rebelião, distorce o conteúdo a ser passado após chegar à conclusão de que, enquanto Percy pudesse ser realmente perdoado por tomar tais ações no ardor da juventude, a reação do rei para com ele e outros como Vernon não seria a mesma, dado que o rei jamais esqueceria o ocorrido. Ao receber a mensagem do rei reestruturada, Hotspur desconsidera a ideia de um combate face a face com Hal e, aclamado, parte em direção ao campo de batalha.

Na cena III deste ato, a batalha começa. O primeiro a ser abatido é Blunt, confundido com o rei por Douglas. Falstaff surge, novamente, na cena de forma maliciosa, escapando do combate e, ao encontrar-se com o príncipe, faz-se de valente e esperançoso de meter-se em combate direto com Henry Percy. Porém, nas cenas finais do ato e da peça, é o príncipe Hal que se encontra com Hotspur após salvar seu pai de um embate com Douglas, que foge.

Hal fere, mortalmente, seu inimigo e contrário. Segundo Heliadora (2005), a morte de Percy representa a morte de um mundo, o feudal, e o nascimento de uma nova monarquia nacional, que almeja não a glória pessoal, mas a *commonwealth*, esta representada por Hal. Além disso, a despedida de Falstaff, no final da cena IV, após se fingir de morto perto do ocorrido e clamar para si o assassinato de Henry Percy, já demonstra indícios do distanciamento que Hal pretende tomar do mundo da taverna, que, cada vez menos, poderá ser o seu.

Ao final da peça, tendo prendido os rebelados ainda vivos, Henrique IV manda matar Worcester e Vernon, enquanto decide o que fazer com os outros rebeldes. O rei decide também ir ao encontro de Northumberland e Glendower para, de vez, colocar a ameaça de rebelião por terra. Nessa cena, segundo Heliadora (2005, p. 322), Henrique IV representa o papel do rei soberano, firme e glorioso, “punindo e recompensando, como deve fazer o bom príncipe”.

A segunda parte, de *Henry IV*, continua com o projeto de autoformação de Hal no futuro Henrique V, o projeto de rei ideal, no sentido maquiavélico, que Shakespeare tenta construir ao decorrer das duas partes do drama (ROCHA, 1992).

De acordo com Heliadora (2005, p. 323), Shakespeare nos mostra, gradualmente, o afastamento do príncipe de sua juventude desregrada, simbolizado pelo afastamento gradual de Hal da figura de Falstaff, como veremos no decorrer de nossa análise.

A cena I do ato I, corroborando a teoria de que as duas partes seriam, na verdade, apenas uma peça, nos mostra a continuação dos acontecimentos suspensos ao final de *Henry IV Part One*. Shakespeare abre seu drama com Northumberland, sendo informado, em seu castelo, sobre o resultado da empreitada chefiada por seu filho.

Dessa forma, o personagem descobre que os rebeldes foram derrotados e que Henry Percy fora morto em batalha. (22) *Douglas is living, and your brother, yet; but for my lord your son...* (l. 1. 82-83). Além disso, Northumberland toma ciência também do estado de saúde do rei, ferido mortalmente durante a batalha e do crescimento de Hal enquanto príncipe e futuro rei da Inglaterra no olhar do povo.

Falstaff é introduzido, na segunda parte da história, a partir da cena II, do primeiro ato. Nesse trecho, percebemos que o personagem, assim como o carnaval, já se encontra enfraquecido e que a pluralidade de vozes, representadas a partir do confronto *mundo oficial e mundo carnalizado*, já se encontra abalada. O personagem, segundo indícios, se encontra doente. Indícios como a resposta do Pajem em relação ao exame de urina realizado por um doutor nos líquidos de Falstaff.

(23) (...) the water itself was a good healthy water, but for the party that owed it, he might have moe diseases than he knew for. (l. 2. 3-4)

Entretanto, a personalidade do rei do carnaval continua problemática. Mesmo ocupando um cargo oficial, tendo

recebido absolvição de suas faltas devido a sua participação na batalha, e tendo sido incumbido da missão de acompanhar o príncipe João ao castelo de Northumberland, Falstaff ainda discute com o Lord Chief Justice, tentando enganá-lo e, ao ser acusado de desencaminhar o príncipe, responde que

(24) The young prince hath misled me. I am the fellow with the great belly, and he my dog (I. 2. 115-116)

Ponto de vista com o qual concorda Rocha (1992), pois, embora o bufão assuma, como já apontado, o papel de Vício das moralidades, Falstaff apenas aparentemente seduz Hal. Entretanto, é necessário ressaltar que o príncipe não participa dos atos desonestos de Falstaff, não podendo ser considerado motivador ou planejador de nenhum deles.

Na última cena desse ato, somos novamente apresentados aos planos dos rebeldes que arquitetam uma nova rebelião, mas que, dessa vez, demonstram ser mais cautelosos para que seus planos não terminem como a batalha de Shrewsbury, na qual Henry Percy foi vencido por investir sem as forças necessárias para derrubar o exército do rei.

A primeira cena do ato II confirma a tese de Heliodora (2005) da tentativa de Shakespeare, na segunda parte de *Henry IV*, de despir Falstaff do charme boêmio com o qual o revestiu na primeira parte do drama. Nosso *rei do carnaval* é pintado, na segunda parte da história, como um amoral, que se queixa do príncipe em sua ausência, “vangloriando-se de poder realizar toda espécie de desmando e conceber toda espécie de cargo e honraria em sua qualidade de amigo do rei” (2005, p. 324).

Essa movimentação do drama já era esperada, afinal, o carnaval coroa, mas também destrona seu rei (BAKHTIN, 2008). Falstaff é, então, apresentado ameaçando oficiais reais que o queriam preso a requerimento de Mistress Quickly, a quem Falstaff devia dinheiro. A ofensa contra os oficiais estende-se em forma de desrespeito ao Lord Chief Justice, e Falstaff termina a cena novamente enganando a estalajadeira, pedindo que ela retire as queixas e ainda a convencendo de emprestar-lhe mais dinheiro.

(25) *HOSTESS*:

Pray thee, Sir John, let it be but twenty nobles, i'faith I am loath to pawn my plate, so God save me, la.

FALSTAFF:

Let it alone, I'll make other shift. You'll be a fool still.

HOSTESS:

Well, you shall have it, though I pawn my gown. I hope you'll come to supper. You'll pay me all together? (II. 1. 121-125)

A desmistificação da figura de Falstaff é refratada também nos sentimentos do jovem príncipe Hal, que, em conversa com Poins, começa a questionar sua amizade com o bufão. Ao saber que se encontra na mesma cidade que o primeiro, Hal decide, então, entrar disfarçado na ceia promovida por ele para, sorrateiramente, ver Falstaff em suas “cores verdadeiras”.

Na cena seguinte, a terceira do ato II, voltamos ao castelo de Northumberland, que pretende novamente rebelar-se contra o rei, porém, dessa vez, sob protestos de sua esposa e da viúva Lady Percy, acaba desistindo.

A ceia retratada, na cena IV desse ato, nos apresenta, novamente, a diversas características do carnaval Bakhtiniano. A confusão impera, assim como a gula e a bebida. A confusão entre o mundo oficial e o mundo carnavalizado instaura-se de vez, agora que Falstaff também faz parte do primeiro por ter sido nomeado oficial do reino.

É interessante notar que, enquanto escondidos, transvestidos de empregados, Hal e Poins questionam a vitalidade sexual do velho Falstaff, vitalidade que nos remete ao baixo que, no realismo grotesco, é representado pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro. Em certo momento da cena, Hal é reconhecido por Falstaff e exige que ele lhe dê explicações sobre as infâmias dirigidas pelo fanfarrão a sua pessoa. Falstaff tenta enrolar o príncipe, mas é salvo quando Peto chega à estalagem e conclama todos a pedido do rei.

Composto por apenas duas cenas, o ato III nos apresenta, novamente, os dois mundos em contradição. De um lado, na cena I, rei Henrique mostra-se cada vez mais fragilizado pelas rebeliões que assolam seu reino, temente em

relação aos prejuízos que tais guerras podem causar. Por outro, Falstaff é apresentado escolhendo membros para sua guarda, porém, como já é esperado por parte desse personagem, ele submete-se a subornos, liberando da obrigação da guerra quem lhe pudesse pagar. Dessa forma, Shakespeare desenha, cada vez mais, o caráter problemático do bufão que construiu.

(26) *BARDOLPH*

Sir, a Word with you: I have three Pound to free Mouldy and Bullcalf.

FALSTAFF:

Go to, well.

(...)

Mouldy and Bullcalf: for you, Mouldy, stay at home till you are past service; and for your part, Bullcalf, grow till you come unto it. I will none of you (III. 2. 200-208)

O Ato IV, em suas cinco cenas, nos mostra o fim da rebelião, provocado por um acordo entre o príncipe João de Lancaster e os rebeldes que, a pedido do príncipe, são detidos por revolta contra o monarca da Inglaterra. Dessa forma, João evita a luta armada, mortes e ainda põe fim ao tormento que afligia o rei Henrique IV. Falstaff aparece, brevemente, na cena I, quando, após render um dos inimigos, pede permissão a João para seguir para Gloucestershire e, percebendo a repulsa do príncipe em relação a ele, afirma que

(27) (...) Good faith, this same young sober-blooded boy doth not love me, nor a man cannot make him laugh. But that's no marvel, he drinks no wine. There's never none of these demure boys come to any proof, for thin drink doth so overcool their blood, and making many fish meals, that they fall into a kind of male greensickness, and then when they marry they get wenches. (IV. 1. 436-442)

Dessa forma, Falstaff atribui, ao mundo oficial, sobriedade pela falta da fartura de bebidas e carnes, dado que, no carnaval, a fartura é apreciada. “Em oposição ao cotidiano,

era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia” (BURKE, 2010, p. 243). Economia essa considerada reflexo do mundo oficial.

No castelo, o rei Henrique IV apresenta-se cada vez pior e, ao receber a notícia de que a rebelião fora abafada, desmaia e, sentindo-se fraco, pede que seja levado ao quarto. Ao ver seu pai na cama e julgando-o morto, Hal pega a coroa, o que, como esperado, prenuncia sua devoção ao mundo oficial e, dessa forma, sua rejeição à praça pública, ao espaço carnavalizado de sua vida às avessas (BAKHTIN, 2008): (28) *Will I to mine leave, as 'tis left to me* (IV. 2. 45). Porém, Henrique IV acorda e pede por sua coroa, temendo o momento em que ela caísse nas mãos de Hal, pois ouvir-se-iam gritos de

(29) (...) Harry the fifth is crowned, up, Vanity,
Down, royal state, all you sage counsellors, hence!
And to the English court assemble now
From every region, apes of idleness! (IV. 2. 248-251)

No entanto, Henrique IV é convencido pelo filho de que os temores do rei não iriam se concretizar, levando o monarca a confiar que Hal seria um rei tão virtuoso quanto o necessário. O monarca também é lembrado de que o príncipe possuiria a coroa como direito adquirido, não mais sofrendo ameaças políticas que, como creia Henrique IV, iriam com ele para o túmulo.

(30) (...) God knows, my son,
By what by-paths and indirect crooked ways
I met this crown, and I myself know well
How troublesome it sat upon my head.
To thee it shall descend with better quiet,
Better opinion, better confirmation,
For all the soil of the achievement goes
With me into the earth (IV. 2. 311-318)

O último ato de *Henry IV Part Two* é extremamente significativo no que diz respeito à carnavalização da peça. Na segunda cena desse ato, Hal é coroado Henrique V e, sabendo

que sua corte teme as suas irresponsabilidades, mostra-se um rei maduro e tenta acalmar a todos com os dizeres:

(31) This new and gorgeous, garment, majesty,
Sits not so ease on me as you think
Brothers, you mix your sadness with some fear.
This is the English, not the Turkish court:
Not Amurath and Amurath succeeds,
But Harry Harry...
(...)
For me, by Heaven, I bid you be assured
I'll be your father and your brother too.
Let me but bear your love, I'll bear your cares.
Yet weep that Harry's dead, and so will I;
But Harry lives that shall convert those tears
By number into hours of happiness (V. II. 44-61)

Falstaff, ao receber a notícia de que Henrique é coroado rei, vai em direção ao castelo, pois acredita que o soberano quer vê-lo. Porém, ao chegar à corte, o fanfarrão é renegado por Henrique que, ao mesmo tempo, *destrona o rei do carnaval* (BAKHTIN, 2008) e afasta-se de vez da figura paterna adversa, carnavalizada, que o acompanhara durante toda primeira parte do drama e em grande parte do segundo. Falstaff é, então, despido de suas “vestes reais”, de qualquer símbolo de poder, e é ridicularizado em praça pública.

(32) I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs become a fool and jester!
I have long dreamt of such a kind of man,
So surfeit-swelled, so old and so profane,
But being awaked, I do despise my dream.
Make less thy body hence, and more thy grace,
Leave gormandising, know the grave doth gape
For thee thrice wider than for other men.
Reply not to me with a fool-born jest,
Presume not that I am the thing I was,
For God doth know – so shall the world perceive –
That I have turned away my former self;
So will I those that kept me company.

When thou dost hear I am as I have been,
Approach me, and thou shalt be as thou wast,
The tutor and the feeder of my riots;
Till then I banish thee, on pain of death,
As I have done the rest of my misleaders.
Not to come near our person by ten mile.
For competence of life I will allow you,
That lack of means enforce you not to evils;
And as we hear you do reform yourselves,
We will, according to your strengths and qualities,
Give you advancement. – Be it your charge, my lord,
To see performed the tenor of my word.
Set on. (V. 5. 43-68)

Bakhtin afirma que a cerimônia de coroamento e destronamento funciona de forma metafórica, expressando a sabedoria de que tudo se renova, se reconstrói. Hal mesmo reconstrói-se, dessa forma, como um novo homem, como um novo rei, o rei ideal no sentido maquiavélico do termo, conforme entendido por Rocha (1992). Ao final do drama, Falstaff é retratado por Shakespeare como descrente, em negação, mas esperando que Henrique V o chame, em particular, e que a cena não passe de um grande jogo.

A terceira peça, que tem em Hal, ou Henrique V, sua figura principal, *Henry V*, não mais nos apresenta um jovem rei em formação, mas sim um monarca já educado, tendo a peça como um dos principais motes apresentar um canto de louvor ao governo da dinastia Tudor (HELIODORA, 2005). Talvez por isso, diversos críticos fazem fortes objeções ao drama.

Segundo Pamela Mason (2004), essas objeções concentram-se no forte caráter nacionalista da peça e na falta de profundidade da abordagem da personalidade do rei que, por trás da coroa, é inexistente. Entretanto, a própria autora ressalta que “a prioridade em *Henry V* não é tanto na exploração do personagem, mas sim na profunda exploração que realiza da construção teatral” (MASON, 2004, p. 177).

Sobre as fontes utilizadas para a construção da peça, além das já afirmadas no início dessa seção, Heliadora (2005) nos mostra, ainda, a proximidade desta com a estrutura dos

milagres, peças religiosas que retratavam a vida de santos, de forma ingênua e não crítica. Todavia, em *Henry V*, sob influência de outras fontes, tais como, Plutarco e a filosofia política de Maquiavel, Shakespeare adota essa estrutura de forma crítica, construindo Hal como o monarca espelho dos príncipes cristãos, sendo

o leão e a raposa, o rei ungido que se mantém no trono sem jamais conhecer o descontentamento popular porque governa com firmeza e justiça, o príncipe hereditário que é o capitão de seu povo, o impecável príncipe cristão que deseja garantias de seu direito ao trono da França para não começar uma guerra injusta, mas que não hesita em quebrar todas as convenções do código de honra guerreira mandando chacinar os prisioneiros franceses – quando tropas francesas quebram primeiro esses mesmos princípios (HELIODORA, 2005, p. 330)

Dessa forma, de acordo com Rocha (1992, p. 116), Henrique V é construído por meio de atributos nada brandos de sua personalidade: “a frieza, a hipocrisia e a falta de escrúpulo em usar as pessoas”, principalmente, na jornada para o alcance do seu principal objetivo e forma motriz do drama: a conquista do trono francês.

O primeiro Ato da peça procura estabelecer, inicialmente, as mudanças ocorridas na personalidade de Hal ao se transformar no soberano Henrique V. Logo na cena I, somos apresentados ao Arcebispo da Cantuária e ao Bispo de Ely, que, impulsionados por um desejo de guerra contra a França, motivado por causas financeiras íntimas à Igreja Católica, veem, em Henrique V, um forte aliado na causa que defendem.

Henrique é visto por eles como um bom rei, bem-intencionado, além de ser admirador da igreja romana. Sobre sua vida anterior, nas tavernas – praças públicas –, afirma o Arcebispo.

(33) The courses of his youth promised it not.
The breath no sooner left his father's body
But that his wildness, mortified in him,

Seemed to die too. Yea, at the very moment
Consideration like an angel came,
And whipped th'offending Adam out of him,
Leaving his body as a paradise
T'envelop and contain celestial spirits.
Never was such a sudden scholar made,
Never came reformation in a flood
With such a heady currence scouring faults,
Nor never Hydra-headed wilfulness
So soon did lose his seat, and all at once,
As in this king. (I. 1. 24-37)

Essa transformação se dá, como visto no capítulo anterior, pelo poder transformador do carnaval (BAKHTIN 2008), que, com seu foco na morte e no nascimento, tudo renova. Nas palavras de Shakespeare, pelo Bispo de Ely,

(34) The strawberry grows underneath the nettle,
And wholesome berries thrive and ripen best
Neighbour'd by fruit of baser quality.
And so the prince obscured his contemplation
Under the veil of wildness, which, no doubt,
Grew like the summer grass fastest by night,
Unseen, yet cresceve in his faculty. (I. 1. 60-66)

Nesse ato, por meio do diálogo das figuras religiosas entre si e, posteriormente, na cena II, da conversa desses com Henrique V, nos é apresentado o conflito da peça. Como já dito, motivados por questões financeiras da igreja, o Arcebispo da Cantuária e o Bispo de Ely incentivam o monarca inglês de seus direitos sobre o trono francês, convencendo o rei a efetuar, juntamente à força da igreja, uma empreitada de dominação do território da França.

Já sendo retratado como um governante consciente de seu dever, a cena II descreve o planejamento de tal empreitada, realizado por Henrique V, que, mesmo em batalha, não planejava deixar seu reino desprotegido contra investidas dos escoceses que poderiam se aproveitar do momento de desencontro das tropas inglesas para conquistar espaço no território do reino.

O Ato II da peça é de extrema importância para este estudo na medida em que, nessa passagem, especialmente nas cenas I e III, nos é revelado o paradeiro de Falstaff, seu desfecho, após ser destronado como o rei do carnaval. Falstaff se encontra, na cena I, doente e, apesar de nunca ser retratado diretamente nessa peça, sua presença é marcada por meio dos diálogos proferidos entre os que com ele habitavam a praça pública – hoje, parte do mundo dito oficial, dado que habitam espaços reais num processo de carnavalização da cultura.

(35) *BOY*

Mine host Pistol, you must come to my master, and your hostess. He is very sick, and would to bed. Good Bardolph, put thy face between his sheets and do the office of a warming pan. Faith, he's very ill.

BARDOLPH

Away, you rogue.

HOSTESS

By my troth, he'll yield the crow a pudding one of these days. The king has killed his heart. Good husband, come home presently. (II. 1. 64-71)

Falstaff, nas palavras da estalajadeira, teve seu coração partido pelo rei que, no final da segunda parte de *Henry IV*, o renega em público, renegando, juntamente com ele, a figura do rei carnavalizado e de seu pai num mundo às avessas. A morte do fanfarrão, descrita na cena III, por meio de um discurso também proferido pela estalajadeira, representa, então, o final definitivo do espaço do carnaval, bem como, no contexto da peça, o fim de tudo que representava o vício e a perdição no reino de Henrique IV.

O discurso sobre a morte do personagem é, dessa forma, o modo como nós, enquanto leitores, nos despedimos da figura de Falstaff no drama shakespeariano.

(36) Nay, sure, he's not in hell. He's in Arthur's bosom if ever man went to Arthur's bosom. A made a finer end, and went away an it had been any christom child. A parted e'en just between twelve and one, e'en at the

turning o'the tide, for after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his finger's end, I knew there was but one way. For his nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields. 'How now, Sir John,' quoth I, 'what man, be o' good cheer!' So a cried out 'God, God, God' three or four times. Now I, to comfort him, bid him a should not think of God; I hoped there was no need to trouble himself with any such thoughts yet. So a bade me lay more clothes on his feet. I put my hand into the bed, and felt them, and they were as cold as any stone. Then I felt to his knees, and so up-peered and upward, and all was as cold as any stone. (II. 3. 8-22).

Com a morte de Falstaff, segundo Heliodora (2005, p. 335), "nunca mais temos o tom desrespeitoso ofensivo a respeito de Henrique que tantas vezes notamos em Falstaff em *1 e 2 Henrique IV*". As cenas restantes desse ato nos mostram os primeiros movimentos de guerra contra a França, apresentando-nos o outro lado da batalha, o governo francês, bem como a movimentação do exército inglês em direção ao conflito. Nessas cenas, o caráter de Henrique V continua sendo moldado em contraste com a personalidade demonstrada anteriormente pelo mesmo, enquanto príncipe, na corte. A figura do rei ideal emerge, cada vez mais, no texto shakespeariano (ROCHA, 1992).

Durante todo o terceiro ato, em suas oito cenas, Shakespeare cria o clima de tensão pré-guerra que introduz a batalha contra a França. Os últimos vestígios da juventude de Henrique V também são eliminados, principalmente, pela metáfora da prisão e pela execução de um de seus últimos companheiros de taverna que ainda habitava as páginas do drama: Bardolph é enforcado por roubar. A eliminação do personagem é vista como justa e apropriada pelo rei, que afirma (37) *We would have all such offenders so cut off...* (III. 7. 92).

Nos atos seguintes, vemos o desenrolar da batalha de Azincourt, da qual, apesar de todos os empecilhos, a Inglaterra sai vitoriosa, tendo o rei Henrique V se afirmando enquanto soberano poderoso e absoluto do trono inglês. No último ato, já

encontramos Henrique no palácio do rei da França, onde, após dissertar sobre seus interesses no que se refere à situação entre Inglaterra e França, pede em casamento Catarina, princesa da França, selando a relação entre os dois países.

O mundo carnavalizado em Shakespeare: considerações parciais

Falstaff [tem o] potencial de inverter e resistir às ideologias do poder pelas quais Hal é interpelado.

(GRADY, 2001)

Como demonstrado na análise realizada, ao delinear o processo de autoformação do jovem príncipe Hal no grande monarca Henrique V, Shakespeare nos apresenta um mundo diferente dos retratados em outros dramas históricos de sua galeria de peças. Nessas peças, especialmente nas duas partes de *Henry IV*, habitamos, juntamente com os personagens do bardo, a taverna, a estalagem, enfim, o outro lado da corte, por Bakhtin denominado o avesso do mundo oficial, o mundo carnavalizado (BAKHTIN, 2008).

Nesse mundo, somos apresentados a Falstaff, um dos mais célebres personagens da criação shakespeariana, que representa, como demonstrado, o rei do carnaval, sendo um rei às avessas, desempenhando a figura real da praça pública, na qual todos os vícios podem ser encontrados, bem como a imagem grotesca esperada do porta-voz do mundo às avessas. Segundo Laroque (1998, p. 83),

Ao criar um personagem como Falstaff, Shakespeare chega o mais próximo do que ele poderia ao estilo particular de comédia de Rebelais, o qual, como sabemos, foca-se no corpo e na barriga, assim como no mundo da taverna e na carnavalesca celebração da vida. Ao mesmo tempo, a tensão colocada na nessa esfera inferior é usada como um espelho distorcido para refletir e minar o nível superior da vida na corte e a lei conforme personificada pelo Lord Chief Justice.

Falstaff é retratado, na peça, como uma caricatura grotesca do rei, funcionando como a principal figura paterna na vida de Hal, enquanto o pai legítimo deste, Henrique IV, sofre pela vida levada por seu filho no trono. Na taverna, junto a Falstaff, Hal aproveita o privilégio de viver em *liberdade*, como em uma praça pública, na qual os fora da lei e as almas condenadas podiam encontrar um tipo de refúgio (LAROQUE, 1998).

Na tentativa de nos mostrar esse cenário como *o outro* do território oficial, Shakespeare nos deixa uma cena que – consideramos – ilustra, perfeitamente, as funções invertidas na primeira parte do drama *Henry IV*: a pequena peça arquitetada por Hal e Falstaff, que planejam ensaiar o sermão que o príncipe levaria de seu pai. De acordo com Laroque,

Inicialmente apresentada como uma paródia da repreensão do rei a seu filho, Hal, ela logo se desvia na direção do barrigudo Falstaff, que é então colocado em julgamento, como o Rei do Carnaval na quarta-feira de cinzas. O que deveria ter sido um ensaio para Hal e um exorcismo do sermão irritado de seu pai rapidamente se transformou num show carnavalesco e na condenação de Falstaff (1998, p. 87).

Equipado com essa máscara, a máscara de filho adotivo de Falstaff, Hal esconde sua postura real pelo tempo em que habita o território dos fora da lei antes que possa vir à tona sua glória como rei, que surpreende a todos da corte, que tentam entender a reforma repentina pela qual o príncipe passa ao final de *Henry IV Part Two*.

Na peça, encontramos passagens como a transcrita em nossa análise, que demonstram uma atitude consciente do então príncipe sobre esse processo de transformação. Hal já esperava transformar-se num soberano, estratégia friamente calculada, e, durante tal transformação, todos o veriam como alguém novo, renovado, tendo o carnaval cumprido sua missão de tudo reciclar.

Além disso, como apontado por Hugh Grady (2001), a festa do carnaval é de extrema importância numa cultura de

resistência do poder desarticulado, subalterno, contra uma série de ideologias oficiais. Falstaff, aclamado pelo autor como o triunfo criativo de Shakespeare (2001), tem o potencial para inverter e resistir àquelas ideologias do poder, as quais envolvem Hal, que, no final da peça, abandona a resistência subalterna – a qual ele, aliás, nunca, de fato, pertenceu – e retorna, ao mundo oficial da corte, como rei.

Para resistir, segundo Grady (2001), Falstaff continuamente se reinventa por meio de improvisações dramáticas que o permitem escapar à ordem da época, do reino oficial. Grady afirma ainda que “Falstaff é o melhor dos dois homens [Hal e Falstaff], e é um homem melhor porque ele compreende que a ideologia não precisa ser o princípio e o fim de toda a realidade social humana” (2001, p. 613).

Esses poderes de resistência são, por fim, banidos, juntamente com a recusa de Hal, já Henrique V, ao personagem que o acompanhou durante grande parte das peças, representado como o Vício que tentava o jovem príncipe por sua energia libidinal, sua perspicácia e seu gosto pela transgressão (GRADY, 2001).

O banimento de Falstaff, segundo Laroque (1998), pode ser entendido também como um *adeus para a carne*, segundo sugere uma suposta etimologia para o termo carnaval – *Carni vale* ou ‘adeus à carne’. Henrique V dá, então, fim ao carnaval, finalizando também as políticas de resistência à cultura oficial e preparando-se para um reino firme e bem-sucedido conforme percebemos na análise da terceira peça de nosso *corpus*, *Henry V*.

CAPÍTULO 3

Das peças ao filme: uma análise de *Falstaff*, de Orson Welles

Os filmes marginais, em relação aos quais Orson Welles figura de forma proeminente, desafiam, ou ao menos qualificam, a supremacia cultural de Shakespeare, de uma forma ou de outra, empurrando o texto de partida para suas próprias margens ou revelando, por meio das estratégias de baixo orçamento do filme e da ausência de brilho e acabamento, a autoridade fragmentária e provisória do original.

(ANDEREGG, 1999, p. 64)

Após a apresentação da carnavalização na análise dos dramas históricos *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* e *Henry V*, apresentaremos, neste capítulo, o movimento dialógico-intertextual de adaptação dessas obras para o filme *Falstaff* (1966), realizado pelo diretor Orson Welles.

Nesta altura, é importante reafirmar que a análise aqui apresentada não se pauta em critérios de *fidelidade*, já negados por vários autores expostos em nosso primeiro capítulo (cf. STAM, 2000, 2005a, 2005b, 2008; HUTCHEON, 2006; SANDERS, 2006; BASSNETT, 2003; entre outros). Pretendemos, entretanto, verificar de que forma se deu o processo criativo de adaptação dos dramas elencados para o filme analisado, entendendo esse processo a partir de uma abordagem dialógica e intertextual da linguagem, em que tudo é restaurado e reestruturado, dado que nossa palavra sempre retoma a de alguém e dirige-se a outrem (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017).

Para tanto, na primeira seção deste capítulo, apresentaremos, brevemente, apontamentos sobre a vida e a obra de Orson Welles, autor e diretor que dedicou uma grande parte de sua carreira a Shakespeare, tanto no teatro quanto no cinema, além de outras mídias como a imprensa escrita, o rádio e a televisão.

Após, abordaremos, de forma mais detalhada, a relação entre o bardo e o diretor norte-americano, objetivando entender a importância do primeiro para a carreira do segundo e procurando levantar algumas características da cinematografia shakespeariana de Welles, que podem fornecer base teórica para a análise desenvolvida aqui.

Por fim, no final deste capítulo, apresentaremos nossa leitura dialógico-intertextual de *Falstaff*, procurando entender como se dão as relações entre o filme e os dramas, compreendendo a relação entre estes como um processo de carnavalização, conforme delineado na última seção de nosso primeiro capítulo.

O cinema de Orson Welles

Qualquer carreira no mundo artístico é uma montanha-russa, e muitos sucessos resultam da combinação de várias circunstâncias felizes. Mas deve existir algo mais também.

(Orson Welles)

Orson Welles foi e é, talvez, um dos diretores mais controversos da história do cinema mundial. Nascido George Orson Welles, no Wisconsin, Estados Unidos, filho de uma pianista e de um inventor, Welles era o filho mais novo de uma família abastada (WELLES & BOGDANOVICH, 1995).

Tido como prodígio, sua carreira, nos palcos, começa aos três anos de idade, quando faz pontas em óperas como *Samson and Delilah* e *Madame Butterfly*, sendo a primeira montada em Chicago e a segunda, em Illinois. Suas habilidades artísticas logo são difundidas pela mídia, sendo

que, em 1926, um artigo no *Madison Journal*, com a manchete “Cartunista, Ator e Poeta aos Dez Anos Apenas”, apresenta ao país o jovem Orson Welles (WELLES & BOGDANOVICH, 1995, p. 393).

Durante a adolescência e o início da idade adulta, Welles concretiza sua carreira de ator no teatro, apresentando-se junto a diversas companhias nos Estados Unidos e na Europa. Além disso, em seu país natal, começa a fazer participações especiais em programas de rádio, sendo que sua participação mais famosa foi a narração de *The War of the Worlds* (*Guerra dos Mundos*, 1938), que chegou a convencer inúmeros americanos de que seu país realmente estava sendo invadido por alienígenas (ANDEREGG, 1999). Ainda no teatro, dirige peças como a versão vodú de *Macbeth* (1936) e *Five Kings* (*Cinco Reis*, 1939), que mais tarde serviriam como base para alguns de seus filmes shakespearianos.

A partir de 1934, começa a atuar também no cinema, em filmes como *Hearts of Age* (1934), *Jane Eyre* (1944), e segue atuando nessa mídia até sua morte, em 1985, sendo seu último filme como ator, *Someone to Love* (1987), lançado dois anos após seu falecimento. De acordo com Anderegg (1999, p. 2),

é aqui que Orson Welles surge. Ele era uma grande parte desse encontro de mídias e culturas ao mesmo tempo em que não era figura central nesse movimento. Para mim, uma compreensão de quem foi Orson Welles é fortemente uma questão de casualidade.

Tendo, dessa forma, percorrido diversos caminhos do meio artístico, era quase natural que Welles partisse para desafios maiores. Em 1º de maio de 1941, lança seu primeiro filme como diretor, *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*), que, de acordo com Crowl (2008, p. 30), estava “destinado a ser reconhecido como o maior de todos os filmes estadunidenses e a assegurar o destino de Welles como um mago do cinema”. Porém, de acordo com Mason (2007, p. 187), depois de *Citizen Kane*, Orson Welles não volta a produzir, novamente, uma obra com tamanho apreço pela crítica cinematográfica.

Após *Citizen Kane*, Welles ainda dirige, fora seus filmes shakespearianos, obras como *The Magnificent Ambersons* (Soberba, 1942), *The stranger* (O estranho, 1946), *Lady from Shangay* (A dama de Shangai, 1947), *Mr. Arkadin* (Grilhões do passado, 1955) e *Touch of Evil* (A marca da maldade, 1958). Porém, nenhum desses filmes representa um consenso em relação à crítica como o primeiro (MASON, 2017).

Além disso, esses filmes trouxeram prejuízos comerciais significativos, fato que se repetiu até o fim da carreira de Welles (CROWL, 2008). Suas falhas enquanto diretor comercialmente rentável em Hollywood levaram o ator e diretor a expandir sua presença na mídia americana por meio de participações especiais em diversos programas de televisão e rádio. Segundo Anderegg (1999, p. 02), durante esse período – por volta dos anos 1950 –,

O único espaço no qual não me lembro de ter visto Welles com muita frequência foi, ironicamente, nos cinemas. Welles não dirigiu qualquer outro filme em Hollywood de 1948 a 1958, e seus filmes europeus, notadamente *Othello* (*Otelo*, 1952), [...] foram virtualmente invisíveis nos Estados Unidos.

Apesar de ter dominado a cena cultural americana do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940, Welles, na década seguinte, volta sua atenção para o cinema europeu, produzindo, lá, dois de seus filmes shakespearianos concluídos: *Othello* (*Otelo*, 1952) e *Falstaff* ou *Chimes at Midnight* (*Falstaff – O toque da meia-noite*, 1966). Entretanto, sua figura não se afasta de seu país natal, levando Anderegg (1999) a afirmar que, apesar de não ser mais uma figura onipotente na mídia norte-americana, Welles ainda era, pelo menos, onipresente, difícil de evitar.

Transitando por todas essas mídias – televisão, rádio, teatro e cinema –, muitas vezes, em ambas as funções de diretor e ator, Welles constrói para si a imagem de um homem que se movia, confortavelmente, entre a chamada *alta cultura* e o *entretenimento para as massas* (ANDEREGG, 1999). Ou

seja, por sua presença intensa, tanto no cinema europeu quanto na cultura americana dos anos 1950, Welles teve sua reputação associada tanto à dita alta cultura, sobretudo, por suas investidas teatrais e cinematográficas nos dramas shakespearianos, quanto à cultura popular, por sua participação em diversos programas de rádio e televisão, e por sua própria personalidade, marcante e, por vezes, considerada polêmica.

Além disso, segundo Anderegg (1999, p. 04), “o paradoxo aqui pode ser expresso de outra maneira se considerarmos que Welles passou grande parte de sua vida defendendo valores geralmente associados à cultura erudita, mas fazendo isso por meio de mídias que eram, por definição, irremediavelmente populares”. Isto é, apesar de suas obras apresentarem, na maior parte das vezes, elementos da alta cultura, esses elementos eram representados em mídias consideradas populares como o cinema – como apontamos em nosso primeiro capítulo – e a televisão.

Essa mistura entre as duas diferentes esferas da cultura pode ser presenciada, por exemplo, em *Citizen Kane*, dado que

O primeiro filme Hollywoodiano de Welles acabou não sendo nem erudito nem popular, mas sim um amálgama dos dois impulsos - uma incursão ambiciosa e modernista no estilo cinematográfico casada com um conto de detecção, uma meditação fragmentada, caleidoscópica e não linear sobre a condição humana facilmente desvendada, remontada e reconstituída, em um conto simples e direto sobre a busca de um jornalista por um grande furo. Essas dicotomias continuam ao longo da vida de Welles (ANDEREGG, 1999, p. 12).

E é em cima desses dois diferentes “Orson Welleses” – um considerado excêntrico, um gênio difícil, e o outro uma eterna personalidade da televisão – que sua imagem midiática foi construída. A dicotomia entre o que é da elite e o que é popular em sua obra, segundo Anderegg (1999), existe de tal forma que é muito difícil de separar esses elementos em qualquer análise superficial de seus filmes.

Assim, “erudito, mediano, popular: a relação de Welles com essas etiquetas culturais estava em constante fluxo ao longo de sua carreira, e em nenhum lugar isso se faz mais evidente do que nos vários modos pelos quais ele interagiu com as peças de William Shakespeare” (ANDEREGG, 1999, p. 17). E essa tão importante relação entre Orson Welles e a dramaturgia shakespeariana é o foco de nossa próxima seção.

Shakespeare por Orson Welles

Welles destrói as origens teatrais de Shakespeare para reconstituir totalmente seu poder na linguagem do cinema.

(CROWL, 2008, p. 35)

Assim como a maior parte dos diretores que foram atraídos para adaptações de dramas shakespearianos para o cinema – Laurence Olivier, Peter Brook, Kenneth Branagh etc. –, Welles já havia tido contato, anteriormente, com o trabalho do bardo como ator e/ou diretor teatral antes de realizar seu primeiro filme shakespeariano (CROWL, 2008). Segundo Leão (2008), isso levava Welles a afirmar que sua principal influência, na confecção de seus filmes, era o teatro, não o cinema.

Durante sua passagem pelo teatro, o ator e diretor adquire a experiência que levará, anos depois, para a grande tela. Leão (2008, p. 281) afirma que

Ele começa a carreira nos palcos, atuando e dirigindo peças, entre as quais as de Shakespeare. Dessa fase, destacam-se duas montagens que estariam por trás de seus filmes futuros: *Os cinco reis*, conflagração de *Ricardo II*, *Henrique IV* e *Henrique V*, que mais tarde se transformaria em *SINOS DA MEIA NOITE* (1966), e *Macbeth*, versão vodu ambientada no Taiti, que mais tarde inspiraria o filme de mesmo título.

Assim como outros diretores que abordaram a obra de Shakespeare, seus filmes eram muito pessoais – os roteiros

eram escritos pelo próprio Welles –, porque eram construídos a partir de sua própria experiência estabelecida por meio de seu contato anterior com o drama shakespeariano, o que garantia a Welles, como aos outros diretores citados, uma relação de autoridade com suas fontes maior do que a creditada a outros diretores comerciais que tentaram adaptar Shakespeare em Hollywood ou em território inglês (CROWL, 2008).

Além disso, cada um dos diretores de tradição shakespeariana da época, dentre eles, Welles, “desenvolveram estratégias diferentes para liberar o poder de Shakespeare no cinema, mas todos começaram de uma base comum: uma compreensão experiente da teatralidade inerente à Shakespeare e o rico poder de sua linguagem” (CROWL, 2008, p. 22).

Como já apontado em nossa introdução, filmes dirigidos por esses diretores, especialmente Welles e Laurence Olivier, reintroduziram, por volta do final da década de 1940 e início da década de 1950, na arte cinematográfica, um novo interesse em adaptações shakespearianas, interesse que levou Shakespeare a ser redescoberto por uma gama de cineastas internacionais nos anos seguintes: cineastas italianos, soviéticos e japoneses, que trouxeram, cada um, uma nova e diferente abordagem ao filmar a obra do bardo (ANDEREGG, 2008).

A Welles, restava a missão de criar uma tradição americana de adaptar Shakespeare, visto, até então, como uma propriedade de atores e diretores ingleses. O diretor consegue tal feito ao ser menos reverente e mais radical do que as abordagens cinematográficas do drama shakespeariano realizadas na Inglaterra, tomando a ampla liberdade artística como um dos pontos principais de seu trabalho, sendo, dessa forma, muitas vezes, mais respeitoso à obra de Shakespeare do que diretores que planejavam levar o texto *fielmente* à tela.

A façanha alcançada por Welles consegue ser realizada, em grande parte, pelo conhecimento que o diretor possuía sobre a obra shakespeariana como um todo, dado que, por volta dos anos 1930, ele já havia se estabelecido em Nova York como um jovem proeminente diretor de textos clássicos,

principalmente, por meio de suas montagens de *Macbeth* (1936) e de sua versão antifascista de *Julius Caesar* (1938) (CROWL, 2008).

No cinema, Welles realiza seu primeiro filme shakespeariano, *Macbeth* (1948), após o fracasso comercial de seus filmes anteriores. A partir desse primeiro filme sobre o qual discorreremos abaixo, foi consolidada a aliança entre o ator-diretor e a dramaturgia shakespeariana. Nas palavras de Anderegg (1999, p. 11), “Shakespeare (...) era parte da ‘mistura’ que definia Orson Welles”.

A carreira de Orson Welles é construída a partir da apropriação de Shakespeare para seus próprios fins. Como demonstrado em nossa última seção, a utilização de textos do bardo pelo diretor americano conjugava a alta arte com uma visão de Shakespeare como entretenimento popular (ANDEREGG, 1999). E, apesar de, muitas vezes, serem descritos por uma crítica passiva – como apontado em nosso primeiro capítulo – como obras *infiéis* aos textos shakespearianos, Anderegg (1999, p. 58) diz que de infiéis ou excêntricos os filmes de Welles nada tinham, na verdade: “cada um pode ser descrito como razoavelmente direto em seu retorno a performances tradicionais shakespearianas em termos de linguagem, ambientação temporal e ênfase temática”.

É importante ressaltar que não somente os filmes de fato baseados na obra shakespeariana recebem influência dos anos dedicados à direção e à performance de Shakespeare por Orson Welles. É tese apresentada por Anderegg (1999) que os outros filmes desse diretor, como *Citizen Kane*, *The Magnificent Ambersons*, *The Stranger*, *The Lady from Shangay*, *Touch of Evil*, and *Mr. Arkadin* também apresentam temas shakespearianos como as consequências destrutivas do poder – mesmo quando empregado numa causa justa –, a inevitabilidade da traição e a perda do paraíso. Esses temas são, aos olhos do autor, shakespearianos até mesmo por sua intensidade poética em questões familiares e domésticas, assim como pela junção entre o pessoal e o social (ANDEREGG, 1999).

Dos filmes shakespearianos realizados por Orson Welles, destacamos os três finalizados e lançados: *Macbeth*

(1948), *Othello* (1952) e *Falstaff* (1966); este último, objeto de nossa análise. Entretanto, é necessário apontar que o diretor planejou se aventurar, novamente, pela obra do bardo em *The Merchant of Venice*, filme só terminado após anos de produção e lançado apenas para a exibição na televisão.

Macbeth, dirigido por Welles, que também protagonizava o longa juntamente a Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Roddy McDowall e Edgar Barries, foi o primeiro filme shakespeariano do diretor. Segundo Crowl (2008), após o fracasso comercial de seus filmes anteriores, Welles convenceu Herbert Yates, presidente de uma pequena companhia cinematográfica especializada em filmes B, do tipo western, Republic Pictures, a realizar uma experimentação que se proporia a trazer o texto shakespeariano para uma plateia popular, portanto, maior, através de filmes.

A ideia de Welles era realizar as filmagens de forma rápida e barata para identificar a possibilidade da criação de uma audiência para o que ele chamava de *B Shakespeares*. Dada a aprovação por parte de Yates, *Macbeth* foi filmado em vinte e três dias, com um orçamento por volta dos \$750,000 (setecentos e cinquenta mil dólares) (CROWL, 2008).

Dividindo a crítica da época, o quinto longa-metragem de Welles – e sua primeira incursão no cinema shakespeariano – foi definido pelo próprio autor, de acordo com Leão (2008), como um *esboço de carvão*. Influenciado por sua própria montagem da peça nos teatros americanos, o diretor aproveita apenas parte do texto do drama, reordenando e reescrevendo as cenas, além de ter criado uma nova personagem – um sacerdote –, a qual recebe a tarefa de recitar falas de diversas peças do bardo inglês. Dessa forma, Welles não somente cria uma adaptação shakespeariana, mas reinventa a peça numa nova linguagem, a cinematográfica.

Depois do lançamento de *Macbeth*, Welles começa a trabalhar completamente fora do circuito hollywoodiano, adentrando no cinema europeu – mais pessoal e destinado a um impacto cultural internacional extremamente forte, apesar de não ser efetivamente popular (ANDEREGG, 1999). Nesse contexto, Orson Welles produz seu segundo filme

shakespeariano, *Othello* (1952), que, segundo Crowl (2008), ao contrário do hollywoodiano *Macbeth*, foi rodado em diversas locações, como Itália e Marrocos, de 1949 à 1951, período pontuado por diversas interrupções.

De acordo com Leão (2008), o processo de filmagem de *Othello* foi retardado, sobretudo, devido à constante troca de atrizes para representar Desdêmona, assim como pela periódica falta de verbas do diretor, notório por estourar o orçamento destinado à produção de seus filmes. Ainda de acordo com Leão (2008, p. 282-283),

OTELLO recebeu tanto críticas como elogios: de um lado, os que reclamaram da velocidade dos cortes, da descontinuidade das tomadas e da ênfase na visualidade em detrimento do texto, julgando o resultado infiel à peça; de outro, os que compreenderam a decupagem veloz como uma virtude estética e um estilo de direção, e elogiaram os ângulos inusitados da câmera, a linguagem emprestada dos filmes *noir*, expressiva da agonia do herói, e a estrutura circular do filme, que se abre e fecha com a procissão fúnebre de Otelo e Desdêmona.

Além disso, Anderegg (1999) aponta que, em contraste à unidade quase claustrofóbica representada em *Macbeth*, *Othello* aparentava ser, fundamentalmente, fragmentado em termos de tempo e espaço, algo, talvez, decorrente do próprio modo a partir do qual foi filmado.

O terceiro filme de Orson Welles, baseado na obra de Shakespeare, é *Falstaff* (1965), que, como aponta Leão (2008), é o único consenso crítico entre os filmes shakespearianos realizados por Welles. Ou ainda, de acordo com Crowl (2008, p. 33), *Falstaff*, também nomeado *Chimes at Midnight*, “é considerado por muitos o melhor tratamento do material shakespeariano no cinema”. E isso, provavelmente, por Welles utilizar diversos elementos de várias peças shakespearianas para recontar a história de Falstaff, sem intenção de ligar-se, diretamente, com um texto do bardo em particular.

Dentre as peças utilizadas pelo diretor como fonte para sua obra, estão, especialmente, a primeira (1596 – 1597) e a

segunda (1597 – 1598) parte de *Henry IV*, excertos de *Henry V* (1598 – 1599) – peças analisadas em nosso capítulo anterior – , e trechos de diálogos de *Richard II* (1595 – 1596) e *The Merry Wives of Windsor* (1597 – 1598). A centralidade dos dramas históricos *Henry IV Part One and Part Two* e de *Henry V*, no roteiro de Welles, como o título sugere, se dá devido à centralidade do personagem Falstaff no longa-metragem.

Como Crowl (2008, p. 33) sugere, “o filme consiste em um longo e amável adeus a uma figura que Welles considerava como um gigante literário”. Sugestão essa corroborada por Leão (2008, p. 283), que aponta ser o foco do filme não os reis que perpassam os dramas shakespearianos,

mas Sir John Falstaff, a quem Welles concebe, a um tempo, como figura cômica e trágica. A amizade entre o velho cavaleiro e o jovem príncipe está, desde o início, fadada a um desfecho infeliz, simbólico do ocaso de uma era heróica e cavalheiresca.

É importante ressaltar que, como os outros dois filmes shakespearianos de Welles, *Falstaff* é parte de um processo de incubação desenvolvido pelo diretor desde sua carreira no teatro. De acordo com Anderegg (1999), o percurso de *Falstaff* iniciou-se nas diversas adaptações shakespearianas das peças citadas realizadas por Welles, uma vez que, ainda durante seu processo de formação, o diretor criou e estrelou uma peça que congregava oito dramas históricos shakespearianos.

Já em 1939, Welles dirigiu, em Nova Iorque, a peça *Five Kings*, uma elaborada e tecnicamente complexa montagem dos dramas históricos que refletem sobre os reinados dos reis nomeados Henrique. Nessa peça, além de dirigir, Welles representava Falstaff. Em 1960, o ator e diretor volta a esse drama, agora intitulado *Chimes at Midnight*, que, reescrito, é montado em Belfast e Dublin, com Welles, novamente, representando Falstaff. Ainda de acordo com Crowl (2008, p. 125), “foi essa produção, essencialmente, que serviu de inspiração primeira para o filme”.

O filme, rodado inteiramente na Espanha, com elenco

composto por espanhóis, franceses, além de outras nacionalidades europeias e figuras consagradas do teatro shakespeariano, como John Gielgud – que desempenha o papel de Henrique IV – e Ralph Richardson – o narrador – é centrado, como sugerido no título, na história de Falstaff, não em Henrique IV ou em seu filho Hal.

Como apontado por Crowl (2008, p. 33), esta é a história de Falstaff; somos apresentados à trajetória desse personagem e, ao final da película, “é o inverno de rejeição de Falstaff que domina a textura em preto e branco do filme, não o verão de auto-realização de Hal”.

Isso já é perceptível, de acordo com Mason (2007, p. 197), nos momentos iniciais do filme que dão prioridade à Falstaff que, juntamente com Shallow, nos apresenta um prólogo que conduz os espectadores à reflexão e à retrospectção. Essa cena inicial, como mostraremos na análise a seguir, já delimita o caminho a ser tomado pelo diretor em seu filme.

As decisões de Welles sobre o que adaptar e sobre de quais peças se apropriar refratam sua escolha de reverenciar Falstaff como a personagem principal da obra. Dessa forma, ele comprime e reforma suas fontes, de modo a permitir a realização do projeto almejado, dando ao famoso personagem cômico shakespeariano a centralidade no filme que, segundo Leão (2008, p. 283), “concorre para [ser] uma das maiores e mais criativas realizações do cinema shakespeariano de todos os tempos”.

Em relação à recepção do filme, aponta Anderegg (1999, p. 123) que

A crítica de *Chimes* ecoa a de *Otelo* ao centrar-se na trilha sonora e na relação incerta entre som e imagem: a gravação é tecnicamente defeituosa, as palavras de Shakespeare são frequentemente ininteligíveis (em particular, é difícil de entender na maior parte do tempo o que diz o Falstaff performado por Welles), várias sequências estão mal sincronizadas e, o que é desconcertante, vários dos atores menores foram dublados pelo próprio Welles – todos sinais de que o financiamento inadequado comprometeu a faceta artística.

No entanto, o autor aponta também que *Falstaff* foi, gradualmente, sendo reconhecido como um dos mais imaginativos e inteligentes filmes adaptados do legado shakespeariano e como uma das maiores realizações do diretor Orson Welles: “um filme que se iguala minimamente em energia e brilho a *Cidadão Kane* e *Soberba* [...]” (ANDEREGG, 1999, p. 125).

De acordo com Crowl (2008), mais celebrados em outros países da Europa do que na Inglaterra ou mesmo nos Estados Unidos, os três filmes shakespearianos de Welles representam seu gênio artístico ao encontrarem uma forma de refletir a consciência interna das figuras shakespearianas a partir da própria especificidade da película. Como perceptível em *Macbeth* e em *Othello*, Welles, segundo esse autor, foi brilhante em construir os estados psicológicos de seus personagens por meio da exploração dos ambientes físicos criados para seus longas-metragens.

Em *Falstaff*, por exemplo, duas paisagens governam soberanas: o castelo, com aparência fria e rochosa – representando os membros da corte –, por um lado, e a taverna, aconchegante e tumultuada – representando os habitantes da praça pública –, de outro. Ainda de acordo com Crowl (2008, p. 31 e 35),

Este é um exemplo impressionante de tradução de Shakespeare para o cinema: linguagem, ação, câmera, paisagem e atuação, tudo se combina para criar uma nova síntese que produz o poder único de Shakespeare, percebido não apenas no filme, mas por meio do filme. (...) Welles destrói as origens teatrais de Shakespeare para reconstituir totalmente seu poder na linguagem do cinema.

Anderegg (1999, p. 63) também levanta essa hipótese e afirma que, além de *Falstaff*, podemos encontrar a dinâmica entre espaço físico e estado psicológico em *Macbeth*, que, por meio da combinação de *mise-em-scène* e da fotografia, “recria os mundos fechados e autorreferenciais de seus protagonistas”, e em *Othello*, que, filmado de modo não

convencional, tendo uma edição descontínua, problemas sonoros e vertiginosas composições, representa uma desorientação que se torna o foco da experiência do protagonista em *Chipre*.

Além disso, a opção de Orson Welles em filmar *Macbeth*, de forma simplificada, assim como os problemas técnicos encontrados nos dois filmes shakespearianos seguintes de seu legado, apresenta-nos a um Shakespeare que, segundo Anderegg (1999), pode ser representado como *pobre*, já que as adaptações de Welles, para o drama do bardo, não são cercadas de toda classe e respeitabilidade que cercam a maior parte das adaptações shakespearianas.

Dessa forma, o diretor colabora para a união entre a cultura popular e a erudita, como apontado em nossa introdução, presente no próprio ato de circulação das peças na era elisabetana também no cinema shakespeariano do século XX.

Uma análise dialógica e intertextual de "Falstaff"

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso; toda compreensão é prenhe de respostas, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.

(BAKHTIN, 2016, p. 25)

Nesta seção, apresentaremos nossa análise do filme *Falstaff*, de Orson Welles, pautando-nos na teoria de Robert Stam sobre a adaptação a partir do enfoque dialógico e intertextual (2000, 2005a, 2005b e 2008), que, embasado na teoria da transtextualidade de Gérard Genette (1997), nos oferece horizonte metodológico para uma leitura do texto cinematográfico que evite lugares comuns, como o apontamento das *semelhanças* entre obras e filme, ou, ainda, caminhos essencialistas que, baseadas no falso critério da *fidelidade ao original* – como já demonstrado por diversos

autores citados em nosso primeiro capítulo –, procuram descrever os pontos de *traição* ou *perversão* do texto fílmico em relação ao texto literário.

Pretendemos, com a análise aqui delineada, entender de que maneira a obra de Welles adapta e reescreve os textos shakespearianos, enxergando também as relações entre a cultura popular e a cultura erudita no filme do diretor norte-americano e a forma como o conceito bakhtiniano de carnavalização (1987 e 2008) pode nos ajudar a entender tais relações no interior da película em questão.

Como já dito, *Falstaff* ou *Chimes at Midnight* é o terceiro filme shakespeariano de Orson Welles. Lançado em 1966, o filme sintetiza e reconstrói a história do personagem título, Falstaff, e sua relação com o príncipe Hal, futuro rei Henrique V (LEÃO, 2008). Como demonstramos em nossa seção anterior, o que interessa aqui é a história de Falstaff, sendo a obra de Welles não um relato sobre os reinados de Henrique IV e Henrique V, mas um tributo àquele considerado o maior personagem cômico shakespeariano (SANTOS, 2008).

Adaptado, segundo as categorias apresentadas por Genette (1997) e delineadas em nosso primeiro capítulo, por meio de um processo de *transformação*, argumentaremos, nesta análise, que tal processo se deu por meio de um ato de *carnavalização*. Dessa forma, pretendemos contrapor esse processo à visão de paródia delineada na teoria de Genette, isto é, a paródia como possuidora de traços puramente cômicos, negativos e formais. Para Bakhtin (1987), a paródia carnalizada, mesmo ao negar, ressuscita e renova ao mesmo tempo. De acordo com o autor, a pura e simples negação, como efetuada na paródia moderna, é quase sempre alheia à cultura popular.

Ainda de acordo com a categoria da *hipertextualidade* de Genette (1997), como *hipotextos* para o filme *Falstaff* – o *hipertexto* –, temos, entre os principais os dramas shakespearianos, *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two*, *Henry V*, *Richard II*, *The Merry Wives of Windsor*, além de outros diversos, tais como *Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*, de Raphael Holinshed e as peças *Five Kings* e

Chimes at Midnight do próprio diretor norte-americano.

É importante ressaltar que o fato de não se fixar sobre um único texto de partida vem, provavelmente, da escolha do diretor de contar a história de Falstaff, já que é perceptível que Welles busca, em cada uma das suas fontes, os detalhes necessários para construir a figura do companheiro bufão do príncipe Hal em sua jornada de formação (ROCHA, 1992).

Já na primeira cena do filme, somos apresentados a Falstaff, que, contrariando a organização do drama shakespeariano centrado em Hal, é o protagonista do filme de Welles. Juntamente a Justice Shallow, o personagem introduz o clima de nostalgia que se encontrará presente em todo o filme a partir da declamação da primeira frase do longa-metragem por Shallow: (1) *Jesus, the days that we have seen*. Welles constrói, dessa forma, o foco do filme em Falstaff, deixando evidente que o enredo que irá contar será apresentado, tendo como centralidade a história desse personagem.

Além disso, no diálogo seguinte, ainda nessa mesma cena, extraído da segunda parte do drama *Henry IV*, é proferida por Falstaff a sentença que dá origem a um dos nomes do filme. Refletindo sobre os dias passados, Falstaff declara (2) *We have heard the chimes at midnight, Master Robert Shallow*. Inaugura-se, assim, também, o clima reflexivo que será construído durante todo o longa-metragem, principalmente, no que diz respeito à relação entre Falstaff e o então príncipe Hal, futuro rei Henrique V.

O fato de o filme iniciar-se em Falstaff, que representa aquele mundo dito não oficial das tavernas como praça pública, conforme analisamos na obra shakespeariana, já levanta questões referentes ao efeito intertextual pretendido por Welles: estaríamos diante de uma nova configuração do mundo oficial e do mundo extraoficial? O mundo carnalizado seria representado, no filme de Welles, tendo como foco o personagem Falstaff? É possível afirmar que as relações entre o mundo oficial e a praça pública foram novamente desestabilizadas?

Nosso objetivo, nessa análise, é argumentar afirmativamente tais questões, dado que Falstaff se torna o

centro do enredo de Welles e é a partir dele que entendemos a dinâmica apresentada entre todos os outros personagens da narrativa, assim como todos os ambientes presentes na mesma. Em *Chimes at Midnight*, temos a história relatada com o foco naqueles que habitam a praça, sendo os personagens pertencentes à corte apenas constituídos em contraparte aos primeiros, especialmente, em relação a *Falstaff*.

Logo após a primeira sequência, somos levados à corte, ao castelo do rei Henrique IV, que, como na primeira parte de *Henry IV*, drama do qual Welles extrai as linhas proferidas pelos atores que compõem a cena, recusa-se a resgatar Mortimer, o que provoca a ira de Percy, Hotspur. A recusa, conforme apresentamos na análise da peça, se dá, segundo os seguidores de Northumberland, pelo temor do rei em libertar aquele que é, de fato, o herdeiro da coroa inglesa.

É importante ressaltar que, a partir dessa cena, Welles lança mão também da obra de Raphael Holinshed, *Chronicles of England, Scotlände, and Irelande*, para a composição de seu filme. Trechos desse importante discurso sobre a história da era elisabetana são narrados em *voz over* pelo então conhecido ator shakespeariano Ralph Richardson.

O castelo criado por Orson Welles é apresentado, no filme, como um lugar frio, no qual a imagem das pedras ajuda a criar um efeito de distanciamento emocional necessário para que o diretor pudesse opor a corte à taverna, essa considerada aconchegante, o que reflete a personalidade do protagonista do filme (cf. CROWL, 2008; ANDEREGG, 1999). Além disso, o rei é habilmente tratado como uma figura hierarquicamente superior, sendo, a partir de sua cena inicial, retratado imagetivamente de forma a indicar sua distância em relação a todos aqueles que o cercavam.

Somos apresentados, nessa cena, também ao principal antagonista de *Henry IV Part One*, Hotspur, que demonstra irritação extrema em relação à atitude do rei de não resgatar Mortimer. Percy, assim como no drama shakespeariano, carrega, durante todo o filme, o ideal romântico do homem guerreiro, conforme apontado por Heliadora (2005), que busca a glória individual, o que pode ser comprovado pelo

comportamento do personagem durante o longa-metragem.

Agindo, algumas vezes, como um imponente cavaleiro e, outras, como um explosivo rebelde, Hotspur configura-se, dessa forma, como instável, inconstante, constituído como o extremo oposto do príncipe Hal; este, minuciosamente, e de forma oportunista, construindo sua personalidade de modo a tornar-se, mais tarde, o dono da coroa inglesa e sagrar-se, nas palavras de Rocha (1992, p. 116), o “rei ideal”, segundo os preceitos maquiavélicos, e o rei herói do drama histórico shakespeariano e, nesse caso, do filme de Orson Welles. O *hipotexto* dessa parte da cena continua a ser, principalmente, o drama histórico *Henry IV Part One* de Shakespeare.

Contrário ao cenário da corte, a taverna é representada a seguir por Welles como um ambiente alegre, caloroso, e o príncipe Hal, durante seu período de formação, habita esse espaço com ladrões, prostitutas, além de Falstaff. Representado por Orson Welles, Falstaff é, como nos dramas shakespearianos, retratado como uma figura com aspectos grotescos, ligados ao excesso da carne, sendo também descrito como preguiçoso.

Com efeito, Welles constrói seu Falstaff como a perfeita ilustração do corpo inacabado e, por consequência, do rei carnavalesco que, de acordo com Bakhtin (2008), será coroado e depois destronado, dando continuidade à atividade de renovação coerente com o movimento de carnavalização proposto pelo autor. Entretanto, no filme de Welles, esse mundo às avessas é elevado ao primeiro plano, devido à centralidade de Falstaff para o longa-metragem.

A praça pública, no filme, ao contrário da praça pública representada nas duas partes de *Henry IV*, não é subjugada por aqueles que detêm o poder oficial, mas tem, pelo contrário, sua própria voz, permitindo a outros que tomem essa voz – principalmente àqueles do mundo oficial – a partir de seu ponto de vista, o que é, especialmente, ocasionado devido à centralidade do personagem Falstaff, o rei do carnaval, na narrativa (BAKHTIN, 2008).

Na taverna, o personagem cômico do drama shakespeariano é, então, apresentado, assim como nos

hipotextos analisados, como trapaceiro e ladrão. Numa das cenas iniciais do filme, por exemplo, ao reclamar sua bolsa que havia sido escondida por Poins, Falstaff eleva o valor que nela se encontrava a fim de obter lucro em cima da estalajadeira que lhe cobrava os serviços por ela prestados e o dinheiro que havia lhe emprestado.

Nessa mesma cena, também é planejado o roubo anteriormente representado no *hipotexto Henry IV Part One*, do qual Hal recusa-se, inicialmente, a fazer parte. Essa cena deixa evidente aos espectadores do filme, assim como aos leitores do drama, que, apesar de se envolver com os homens do mundo dito extraoficial, uma vez que, no carnaval, há o livre contato entre os homens e a queda das hierarquias sociais (CLARK e HOLQUIST, 2008), Hal não possui os mesmos hábitos dos ladrões e trapaceiros que habitam a praça pública, o que é necessário para a sua posterior transformação em Henrique V. Entretanto, logo após, o príncipe aceita envolver-se no ato instigado pelo plano de Poins a roubar e a enganar Falstaff e seu bando, como apresentado no *hipotexto Henry IV Part One*.

Nessa sequência, podemos ainda perceber a proximidade do contato de Hal com Falstaff, representado como uma figura paterna para ele no mundo às avessas. Nesse mundo, o mundo da taverna, da praça pública, Falstaff desempenha a figura do rei, o rei do carnaval (BAKHTIN, 2008), entretanto, ao contrário da corte, o reino mantido sob o comando de Falstaff não apresenta amarras, e a ordem é estabelecida a partir do riso, da inversão de papéis, da livre circulação de ideias. Nesse mundo, assim como no filme de Welles, as ideologias cotidianas podem se impor sobre as oficiais (VOLÓCHINOV, 2017), ou melhor, outras vozes são ouvidas, não aquelas do centro.

O final dessa cena é deveras ilustrativo no que diz respeito à construção dialógico-intertextual que Welles faz do *hipotexto* shakespeariano. As reflexões feitas por Hal, presentes no final da segunda cena, do primeiro ato de *Henry IV Part One* sobre o valor de sua nova personalidade na sua ascensão como rei, após ter vivido num período desregrado,

são, aqui, realizadas na presença de Falstaff, que se encontra às costas do príncipe.

Além disso, ao contrário do que acontece no drama do bardo, a promessa feita a Falstaff de seu lugar como carrasco do reino é realizada após as reflexões do príncipe, num diálogo que reorganiza a ordem das falas do *hipotexto* e, assim, cria para o filme um novo diálogo, uma nova cena, precedida pela voz de Shakespeare, mas que se encontra além dela (BAKHTIN, 2016).

A sequência seguinte estabelece os planos de Hotspur, ou Percy, de rebelião. Construído de forma cômica, o trecho novamente inverte ordem de falas presentes no *hipotexto Henry IV Part One*, nos colocando a par, de uma só vez, dos planos dos rebeldes contra a coroa e da ausência de Northumberland na batalha, já que, nas palavras de Worcester, encarregado de levar as notícias a Percy, Northumberland se encontrava doente (3) *It seems that he is grievous sick*.

A mensagem sobre a doença é recebida com rispidez por Percy, que questiona o momento do pai para quedar-se doente (4) *Zounds! How hás he the leisure to be sick / In such a jostling time? Hah!* A construção cômica da cena se dá também pela caracterização imprimida à Percy, que, durante todo seu tempo em tela, parece desorientado, até mesmo atrapalhado, tendo dificuldades para vestir-se, chegando ao ponto de revelar-se nu, de costas, para a audiência.

É importante lembrar que, para Bakhtin (1987), as imagens corporais, como os órgãos genitais e o traseiro, são integrantes do chamado *realismo grotesco*, que, por meio de um tipo peculiar de imagens, segundo uma concepção estética da vida, representam e caracterizam a cultura cômica popular (BAKHTIN, 1987).

A concretização do roubo, planejado anteriormente por Falstaff, e a do plano orquestrado por Poin nos é mostrada na cena seguinte. Essa cena é, novamente, inspirada pelo *hipotexto Henry IV Part One*. Após roubarem cavaleiros que passavam pela estrada levando dinheiro para os cofres do rei, Falstaff e seu bando são assaltados por Hal e Poin, devidamente disfarçados, e se põem a fugir em disparada pela floresta na qual a cena é ambientada.

Nessa cena, é importante ressaltar que Hal e Poinc não têm a intenção de guardar para si o dinheiro saqueado, dado que a imagem de Hal, assim como nas peças, não é maculada por ações criminosas, ele quer apenas pregar uma peça em Falstaff, que, conforme o esperado pelo príncipe e seu companheiro, transforma a situação, de modo a aumentar em centenas a quantidade de homens que dele tiraram o dinheiro roubado, o que demonstra, mais uma vez, as características enganadoras e cômicas desse personagem.

De volta ao castelo, à corte, Welles, novamente, demonstra sua capacidade de criar, de forma dialógico-intertextual, o enredo de seu filme ao, em pouco mais de um minuto de cena, nos apresentar as preocupações do rei Henrique IV para com seu filho, para com o reino, e as comparações efetuadas, pelo monarca, entre Percy e o príncipe Hal.

Para tanto, Welles agrupa, em seu roteiro, falas de *Richard II* – (5) *Can no man tell me of my unthrifty son?* –, de *Henry IV Part Two* – (6) *Have you read o'er the letters that I sent you?...* – e de *Henry IV Part Two* – (7) *My liege. Northumberland lies sick. But a great power of English and Scots follow young Henry Percy.* Ao invocar esses diversos intertextos, Welles pretende não reconstruir os dramas shakespearianos na tela, mas sim construir seu próprio enredo, sua própria história, na corrente dialógico-intertextual da linguagem (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017), como, aliás, fazia o próprio Shakespeare ao adaptar suas fontes no processo de construção de seus textos dramáticos.

Ao sermos novamente convidados a coabitar a taverna, a cena seguinte apresenta a conclusão da brincadeira efetuada por Hal e Poinc, além de um importante momento no que se refere à carnavalização bakhtiniana: a cerimônia metafórica da coroação do rei do carnaval.

Após ser avisado por oficiais que seu pai desejava vê-lo, Hal encena, juntamente a Falstaff, o diálogo que teria com o rei Henrique IV, estando Falstaff, inicialmente, no papel do rei. Essa cena, inspirada em parte de *Henry IV Part One*, corrobora a hipótese apresentada acima de que no filme, assim como nas

peças, Falstaff desempenha o papel do rei às avessas, funcionando como uma figura paterna para o príncipe.

Além disso, o coroamento de Falstaff reflete, metaforicamente, sua coroação como rei do carnaval (BAKHTIN 2008), que, como já é esperado, será, posteriormente, destronado. Porém, insatisfeito com a *performance* de Falstaff como rei, Hal inverte, novamente, os papéis: ele toma o trono enquanto o bufão faz o seu papel de príncipe.

No final dessa cena, Hal segue rumo ao castelo, atendendo ao pedido de seu pai, preparado para tomar parte na guerra entre os rebeldes e a coroa. A partir desse ponto do filme, começamos a perceber a jornada do príncipe rumo ao trono, portanto, ao mundo oficial. Ao adentrar na guerra, Hal pretende, como já sugerido por sua reflexão sobre a própria construção de sua persona como um bom governante, iniciar o processo de renascimento junto aos membros da corte, demonstrando que poderia se tornar um importante rei.

A cena seguinte nos apresenta Hal no castelo com seu pai. O rei Henrique IV demonstra, então, toda sua decepção com o filho que, a seu ver, encontra-se perdido em companhias que não fazem jus a seu sangue real. Entretanto, o príncipe contra-argumenta e, durante sua contra-argumentação, apresenta os primeiros sinais de sua trajetória à renovação.

Ao final da cena, Henrique IV convoca o filho para a batalha que se aproxima em diálogo adaptado de *Henry IV Part One: (8) The Earl of Westmoreland sets forth today. // (Now off.) On Wednesday next, Harry, you shall set forth. // Our hands are full of business. Let's away.* Logo após, Welles apresenta Falstaff em discussão com o Chief Justice, ao mesmo tempo em que apresenta os homens que o seguirão para a batalha, num intrincado emaranhado dialógico que se constrói por meio de uma rede intertextual de diálogos extraídos de *Henry IV Part One* e *Henry IV Part Two*.

O acampamento rebelde é representado, a seguir, na película. Nessa cena, somos também apresentados ao conflito principal de *Henry IV Part One*: a disputa entre Percy e Hal. Cada um desses personagens, já apresentados em nossa análise das peças, representam um tipo de personalidade

diferente, sendo constituídos como opostos: enquanto Hal é representado de acordo com os ideais do bom governante, preocupado com o futuro de sua nação, Percy representa o ideal romântico do guerreiro e da honra medieval. E é essa oposição que leva Hotspur a questionar a presença do príncipe na batalha: (9) *Where is his son, / The nimble-footed madcap Prince of Wales, / And his comrades, that daffed the world aside / And it pass.*

A escolha de soldados para acompanharem Falstaff à batalha é representada a seguir. Nessa cena, constrói-se, ainda mais, a figura de Falstaff como irremediavelmente corrupto e trapaceiro. Após escolher os homens que o seguiriam para o campo de batalha, juntamente com Shallow e Silence, o bufão dispensa aqueles que lhe ofereceram suborno, interessados em continuar suas vidas cotidianas. Os que não o subornam seguem com Falstaff para o campo de batalha de Shrewsbury.

A batalha de Shrewsbury é constituída, de acordo com críticos como Anderegg (1999) e Crowl (2008), de forma extremamente realista, firmando-se como a mais forte cena de embate de guerra presente em toda a cinematografia shakespeariana.

As imagens dessa batalha, conforme representada por Welles, associam-se, então, às imagens grotescas conforme definidas por Bakhtin (1987). Os quadros, aqui encenados, diferenciam-se das imagens do cotidiano, sendo inacabados e imperfeitos. Os corpos dos soldados feridos representam a deformidade monstruosa e horrenda do grotesco bakhtiniano, diferindo, em muito, da estética clássica do “corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Além disso, parte da batalha se dá em luta corpo a corpo na lama, que se mistura ao sangue derramado pelos homens do rei e de Percy. A terra, segundo Bakhtin (1987), é o princípio da absorção – túmulo, ventre etc. – e, ao mesmo tempo, representa o nascimento e a ressurreição – seio materno.

A própria batalha de Shrewsbury representa, no corpo

do drama shakespeariano, o princípio do fim da rebelião planejada por aqueles que se opunham ao reinado de Henrique IV como soberano da Inglaterra e o início do renascimento do trono inglês, representado pelo fim dos dias de Henrique IV, que, a partir da cena da batalha se apresenta adoentado, e o começo da trajetória de Henrique V.

Falstaff foge durante grande parte dessa sequência, chegando a esconder-se por entre as árvores para não se envolver diretamente na guerra, só se expondo, durante a resolução do conflito principal de *Henry IV Part One*, a luta entre Percy e Hal. O príncipe de Gales sai vitorioso desse combate, derrotando Percy e, dessa forma, os ideais medievais do rebelde, abrindo caminho para o surgimento de um novo reino.

Perante o rei, no entanto, Falstaff tenta levar o crédito pela morte do rebelde, afirmando ter realmente matado Percy após a saída de Hal de perto do corpo, que, como relata, ainda se encontrava com vida. Apesar de não proferir nenhuma fala, a troca de olhares entre o príncipe e o rei nos permite inferir ter o rei acreditado em Hal e não em Falstaff.

Ainda nessa cena, é apresentado o primeiro indício do fim do carnaval e da mudança de Hal para o mundo da corte: após o término da batalha, Hal ignora a comemoração regada a vinho oferecida por Falstaff e, virando as costas para o rei do carnaval, segue ao encontro do exército real em direção ao castelo.

Como delineado por Bakhtin (2008) e já exposto em nossa análise, o carnaval, que abole as fronteiras que organizam e subdividem a vida social, a ordem natural do discurso, tem seu fim decretado a partir de seu início, não sendo uma festa permanente, mas sim um estado de constante renovação.

Nas cenas que seguem, tendo sido a maior parte delas adaptadas a partir do drama *Henry IV Part II*, somos informados do fim da rebelião, já que todos os rebeldes foram devidamente castigados pelo rei. Além disso, Henrique IV se encontra, como já dito, gravemente doente e, dessa forma, preocupa-se com o futuro de seu reino e com o destino de Hal, seu filho.

O príncipe, juntamente a Poins, encontra-se em

Londres e direciona-se, novamente, à taverna. Lá, escondido, escuta Falstaff falar coisas infames sobre ele. Nas palavras de Falstaff, Hal seria (10) *A good shallow young fellow*. Após desmascarar Falstaff, ao revelar-se na taverna, Hal parte rumo à corte. No filme dirigido por Welles, essa é a última vez que vemos o futuro Henrique V na praça pública do mundo às avessas.

No palácio, Hal pensa que seu pai, Henrique IV, que estava desmaiado, se encontrava morto e, assim, pega a coroa da Inglaterra e a coloca sobre a cabeça. Entretanto, ao acordar, o rei exige falar com Hal, questionando se ele não poderia esperar um pouco mais para que ele morresse.

Nessa cena, o príncipe Hal reconstrói seus laços com a corte, o mundo dito oficial, ao pedir perdão para seu pai por todos os seus desvios, deixando expresso que só pegou a coroa por receio de nunca mais ouvir a voz do rei novamente – (11) *I never thought to hear you speak again*. O rei perdoad o filho e, ao final da sequência, falece, em seu trono, assumindo Hal, agora Henrique V, o dever de postar-se diante da corte para anunciar a notícia e apresentar-se como o novo rei do território inglês.

Ao ser informado sobre a morte de Henrique IV e a ascensão de Henrique V, o protagonista do longa-metragem, Falstaff, se anima, indo da casa de Shallow, onde se encontrava, em direção à corte para ser recebido pelo novo rei, chegando a acreditar que (12) *the laws of England are at my commandment*, e prometendo cargos e fortunas a Pistol, o portador da mensagem em questão, e Shallow.

Todavia, ao chegar à corte, Falstaff é, enfim, destronado como o rei do carnaval ao ser banido pelo rei. Henrique V não só nega a vida extraoficial levada durante seu período de formação na taverna, mas também renega a companhia de Falstaff que, nas palavras do rei, não deveria chegar a menos de dez milhas da corte, sendo alimentado, regularmente, pelo palácio, com a possibilidade de que se recupere da vida de crimes que levava.

Ao ter seus desejos e sua presença ignorados pelo rei, Falstaff se mostra incrédulo, afirmando a Shallow que o rei

mandaria que alguém o buscasse mais tarde. Porém, o ato representado nessa cena, a cerimônia de destronamento do rei do carnaval, já era esperado a partir de sua coroação, sendo esse um ritual ambivalente e biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, “simultaneamente, a criatividade da ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN 2008, p. 142). Falstaff, coroado como o avesso do rei Henrique IV, é, enfim, expurgado da companhia do agora rei Henrique V, e o carnaval chega a seu fim.

Ao final do filme, com base no *hipotexto Henry V*, Falstaff morre, pois, nas palavras de Bardolph (13) *The King has killed his heart*. Henrique V, a esta altura do longa, já se encontra no campo de batalha, preparando-se para brigar pela coroa da França. A procissão do funeral de Falstaff é acompanhada por uma narração em *over*, a partir do texto de Holinshed, apresentando Henrique V por suas qualidades de prudência, amizade, justiça, configurando-o como o rei ideal (ROCHA, 1992). O outro mundo, representado por Falstaff e pela praça pública é, então, soterrado pelas fundações do novo reino, pelo governo de Henrique V.

Falstaff no cinema: considerações parciais

Se há algum consenso crítico em relação ao legado shakespeariano de Welles, esse é SINOS DA MEIA NOITE (1966), ou FALSTAFF, como ficou conhecido mundialmente.

(LEÃO, 2008. p. 283)

O filme *Falstaff*, de Orson Welles, conforme argumentamos anteriormente, adapta cinco peças shakespearianas – *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two*, *Henry V*, *Richard II* e *The Merry Wives of Windsor* – na tentativa de criar uma nova história de modo dialógico-intertextual. Com efeito, Welles rearranja os textos dramáticos shakespearianos para construir uma película na qual Falstaff, personagem secundário de dois dos três dramas históricos citados e principal da comédia *The Merry Wives of Windsor*, é o

protagonista, sendo os fatos narrados a partir de seu mundo, de sua perspectiva (cf. ANDEREGG, 1999; CROWL, 2008).

Para tanto, o filme centra-se no relacionamento entre o personagem cômico shakespeariano e o então príncipe Hal, representando, dessa forma, a união de dois mundos distantes: o da corte, com o suporte da ideologia oficial, que regula e normatiza, e o mundo da taverna, da praça pública, representado por Bakhtin (2008) como o mundo extraoficial, carnavalizado. No mundo do carnaval, ao contrário do mundo da corte, as fronteiras sociais são abolidas, há o livre contato entre os homens, e o jogo ideológico encontra-se invertido.

Alguns dos indícios da divisão entre esses dois mundos que, segundo o filósofo russo, são construídos em oposição por meio de imagens duplas, ou montagem paralela, entre o rei da corte oficial – Henrique IV – e o rei do carnaval – Falstaff; o representante dos ideais feudais – Hotspur – e o príncipe maquiavélico – Hal –; a corte como mundo oficial e a taverna como praça pública, portanto, parte do mundo extraoficial etc. Segundo Mason (2007, p. 198), em relação à última oposição apresentada,

Os ambientes contrastantes da corte e da taverna oferecem outra dimensão de oposição. As perpendiculares constantes da pedra fria exprimem um compromisso rígido com a ordem e a contenção, enquanto a taberna de madeira com os seus tetos baixos convida à participação e abraça os seus habitantes. O filme fornece um teatro natural no qual Falstaff e Hal podem representar sua peça.

Esse fato se dá, principalmente, pela já apontada habilidade de Welles em representar, no espaço físico, as características psicológicas de seus personagens, refletindo, assim, emoções que serão expressas pela *performance* de cada um durante o filme. De acordo com Crowl (2008, p. 33), no caso específico de *Falstaff*,

Como ele demonstrou em *Macbeth* e *Othello*, Welles é brilhante no emprego de paisagens físicas que sugerem

estados mentais psicológicos. *Chimes at Midnight*, como as peças *Henrique IV* de Shakespeare, tem duas paisagens dominantes: a corte e a taverna. A primeira é dominada pela pedra fria do castelo; a segunda pelo calor da madeira da taverna.

Entretanto, é necessário ressaltar que as oposições, aqui levantadas, apesar de semelhantes às apontadas na leitura dos dramas shakespearianos analisados em nosso segundo capítulo, não possuem a mesma configuração do que a apresentada naqueles. Como aponta Anderegg (1999, p. 127), as leituras realizadas, por Welles, das peças do bardo “visam a um fim específico e têm um foco específico”, que é relatar a história de Falstaff e carnavalizar o texto shakespeariano a partir do foco dado a esse personagem.

As peças centradas na relação Falstaff/Hal são, então, combinadas de forma a retratar não a história dos reis, mas sim a relação entre o mundo oficial e mundo extraoficial a partir da centralidade dada ao personagem Falstaff, apresentado, aqui, como o protagonista das peças, o que contribui para desestabilizar as relações entre o mundo popular e o mundo oficial, anteriormente estabelecidas no texto shakespeariano. Como aponta Anderegg (1999, p. 126), “*Chimes at Midnight* pode ser considerada uma obra que tanto desconstrói seu material de partida ao mesmo tempo em que convida a uma leitura desconstrutiva”.

Além disso, conforme apontamos, a própria confecção do filme de Welles – que alia Shakespeare, avaliado em nossa era como parte da cultura clássica, a uma mídia criada e mantida como popular, o cinema – já demonstra a possibilidade da união entre a cultura erudita e a popular, tal como essa união era representada nos teatros elisabetanos, que agregavam, de uma só vez, a corte e os cidadãos comuns da Inglaterra (ROCHA, 2007).

Visto por grande parte dos críticos, como aponta Anderegg (1999), como um filme moldado no estilo europeu de cinema, *Falstaff* nos serve como um grande exemplo para o fenômeno da adaptação como prática hipertextual. Aqui, mais

importante do que procurar qualquer ligação entre *hipotextos* e *hipertexto*, é perceber como a união dos primeiros, de forma reordenada e criativa, constrói uma história completamente nova, sob uma nova perspectiva, precedida pelas palavras shakespearianas, mas passível de vida e interpretação além delas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo uma leitura possível

Tecendo a manhã

*Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.*

*De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo
para que a manhã, desde uma tela tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.*

*A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.
(João Cabral de Melo Neto)*

Neste livro, propusemo-nos a investigar as práticas de tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, em especial, o processo de adaptação de parte do patrimônio literário shakespeariano – os dramas históricos *Henry VI Part One* e *Part Two*, além de *Henry V* – para o cinema, nas mãos de Orson Welles, no filme *Falstaff*.

Além disso, objetivamos também analisar a relação entre a cultura popular – representada pela praça pública – e a oficial – mundo oficial – nas obras shakespearianas e no filme elencado como corpus para a pesquisa, na tentativa de entender como os processos de tradução/adaptação funcionam estabilizando e/ou desestabilizando essa relação.

Para tanto, empreendemos, primeiramente, uma pesquisa de cunho bibliográfico que nos ajudasse a

compreender o complexo fenômeno da adaptação e, com base em teóricos como Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006), negamos o critério da fidelidade ao original como instrumento de análise para este livro, dado que, ecoando as palavras de Stam, tal critério não é possível e muito menos desejado.

Optamos, então, por estudar a adaptação de acordo com a visão dialógico-intertextual proposta por Robert Stam, que, baseado na teoria do dialogismo bakhtiniano (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017) e na intertextualidade cunhada por Kristeva (1974), nos oferece base teórico-metodológica para o desenvolvimento da leitura de nosso *corpus*.

Além disso, optamos por trabalhar com a teoria da *transtextualidade* de Gérard Genette (1997), entendendo a relação entre o texto de chegada e seus textos de partida como uma relação entre um *hipertexto* e seus *hipotextos*, conforme a quarta categoria *transtextual* delineada pelo narratologista francês: a *hipertextualidade*.

Como forma de hipertextualidade, argumentamos a *carnavalização* bakhtiniana (1987 e 2008) como um processo de *transformação* que, apesar de assemelhar-se à paródia moderna, não possui somente o valor negativo e cômico desta, possibilitando a renovação, a mudança e a eterna inversão de papéis sociais. Essa categoria nos forneceu também base para a análise das relações entre o mundo oficial – cultura oficial – e o mundo extraoficial – cultura extraoficial, praça pública – nos dramas históricos e, também, no filme citado.

Para analisar as peças, conforme o resultado apresentado em nosso segundo capítulo, optamos por contextualizá-las, dado que Shakespeare também era um grande adaptador e procurava em diversas fontes culturais europeias bases para suas peças. No caso dos dramas históricos, principalmente as fontes ligadas à história do país. Portanto, apresentamos, brevemente, a constituição do drama histórico shakespeariano e suas possíveis fontes, apresentando as principais características destas e de que forma elas ajudaram a moldar o enredo dos dramas do bardo.

Durante a análise das peças, afirmamos que, nos

dramas em que Shakespeare ilustra o processo de autoformação do então príncipe Hal até sua ascensão como Henrique V, somos apresentados a dois mundos: o da corte, mundo oficial; e o mundo da taverna, entendida como praça pública ou mundo extraoficial.

Na taverna, os valores do mundo oficial são invertidos, conforme apontado por Bakhtin (1987 e 2008), ocasionando uma inversão das próprias ideologias que compõem a sociedade ali constituída. No mundo carnavalizado, a regra do riso, da galhofa, da desestabilidade dos papéis sociais, a livre união entre os homens e o fim das hierarquias sociais governa, e, como percebemos, temos em Falstaff, a figura do rei desse mundo, o qual chamamos de mundo carnavalizado.

Falstaff é constituído como o oposto do rei do mundo oficial, Henrique IV, sendo configurado como o rei do carnaval que é coroado e, no fim de sua trajetória, nas cenas finais do drama *Henry IV Part Two*, destronado.

É a partir da relação entre Falstaff e o príncipe Hal que percebemos a união dos dois mundos que se confundem durante o período do carnaval: Hal, como representante do mundo oficial, e Falstaff, como alegoria do mundo às avessas. A união entre esses mundos e o próprio período do carnaval chegam ao seu fim quando Henrique V, coroado, renega a companhia de Falstaff, causando seu destronamento em *Henry IV Part Two* e, por consequência, sua morte, narrada em *Henry V*.

Já no filme de Orson Welles – que adapta a um só tempo os dramas históricos *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two*, *Henry V*, *Richard II* e a comédia *The Merry Wives of Windsor*, na tentativa de construir de forma dialógico-intertextual a trajetória do personagem Falstaff, elevado à protagonista da história, apesar de ainda existir a relação entre esses dois mundos – oficial e popular –, tal relação encontra-se desestabilizada devido à centralidade do personagem cômico shakespeariano na película.

Essa centralidade inverte, novamente, a hierarquia social presente nas obras, sendo, agora, o mundo oficial, apresentado a partir da perspectiva do mundo da praça pública, da taverna, ou, particularmente, de Falstaff. Argumentamos,

então, um novo processo de carnavalização efetuado pelo *hipertexto*, criado por Welles, sobre seus diversos *hipotextos*.

Para concluir, apontamos que a análise, aqui apresentada, configura-se, somente, como uma leitura possível das peças, do filme e do processo de adaptação. Dado que, ao optarmos por não nos prender a categorias fixas e delimitadas de análise, pretendemos, apenas, realizar uma interpretação do *corpus* elencado com base nos pressupostos teóricos delineados anteriormente, tanto sobre a adaptação como prática dialógica-intertextual quanto sobre a literatura carnavalizada.

Outras abordagens e horizontes de leitura podem – e devem –, obviamente, informar futuros trabalhos sobre a obra shakespeariana adaptada para o cinema. Nesse sentido, nos últimos anos, temos dialogado, especialmente, com teorias (trans)culturais e perspectivas antropofágicas da adaptação (AMORIM, 2018; REFSKOU, AMORIM & CARVALHO, 2019) que têm guiado nossa leitura de diversos textos shakespearianos em adaptação (AMORIM, 2016; 2019).

Fica aqui, então, conforme os apontamentos de Bakhtin (2016) e de Volóchinov (2017), que nos guiaram durante toda a leitura realizada, nossa voz que, sendo precedida por outras nas quais nos embasamos, espera suscitar respostas/indagações e, na esfera acadêmica, futuras investigações.

Referências Bibliográficas

- AMORIM, M. A. de. *Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016.
- AMORIM, M. A. de. Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 40, n. 2, 01-12, 2018.
- AMORIM, M. A. de. Devouring Shakespeare translocally. In: REFSKOU, A. S.; AMORIM, M. A. de.; CARVALHO, V. M. de. (Eds.). *Eating Shakespeare: cultural anthropophagy as Global Methodology*. London-New York: Bloomsbury Publishing, 2019. 136-154.
- ANDEREGG, Michael. *Orson Welles, Shakespeare, and popular culture*. New York: Columbia University Press, 1999.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BELSEY, Catherine. "Making Histories". In: HOLDERNESS, Graham. (Ed.) *Shakespeare history plays: Richard II to Henry V*. London: Macmillan, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- BERNARDI, Rosse Marye. "Rebelais e a sensação carnavalesca do

- mundo". In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 2001.
- BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. London: Routledge & Kegan Paul, 1957-1975.
- BULMAN, James C. "Henry IV, Parts I and 2". In: HATTAWAY, Michael. (Ed.). *The Cambridge companion to Shakespeare's history plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2008.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARTMELL, Deborah. "Introduction". In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. (Ed.) *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Unesp Editora, 1998.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COSTA, Marcos Antônio. "Estruturalismo" in: MARTELOTTA, Mário Eduardo. (Org.) *Manual de Linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CROWL, Samuel. *Shakespeare and film: a Norton guide*. United States of America: Norton, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DINIZ, Thaís. Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2005.
- DISCINI, Norma. "Carnavalização". In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- FIORIN, José Luiz. "Interdiscursividade e intertextualidade". In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008b.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo:

Ática, 2008a.

GENETTE, Gérard. "Palimpsestos: a literatura de segunda mão". In: *Cadernos Viva Voz*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. United States of America: University of Nebraska Press, 1997

GENTZLER, Edwin. "Desconstrução". In: GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo, Madras, 2009.

GRADY, Hugh. "Falstaff: Subjectivity between the Carnival and the Aesthetic". *The Modern Language Review* 96, 2001.

GREENAWAY, Peter. "Cinema: 105 anos de texto ilustrado". Tradução de Myrian Ávila. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

HAPGOOD, Robert. "Shakespeare on film and television". In: WELLS, Stanley. (Ed.) *The Cambridge companion to Shakespeare studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

HAPPÉ, Peter. (Ed.). *Four morality plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

HATTAWAY, Michael. "The shakespearean history play". In: HATTAWAY, Michael. (Ed.). *The Cambridge companion to Shakespeare's history plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HELIODORA, Bárbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HOLDERNESS, GRAHAM. *Shakespeare recycled: the making of historical drama*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

HUTCHEON, L. *A Theory of adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos linguísticos da tradução". In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

KOCH, Ingedore G. Villaça. BENTES, Anna Christina.

- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KRISTEVA, J. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique: Revue Générale de publications*, 239, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAROQUE, François. “Shakespeare’s ‘Battle of Carnival and Lent’: the Falstaff Scenes reconsidered (1&2 Henry IV)”. In: KNOWLES, Ronald. (Ed.) *Shakespeare and carnival after Bakhtin*. New York: Macmillan Press, 1998.
- LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- LEÃO, Liana de Camargo. “Shakespeare no cinema”. In: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- MASON, Pamela. “Henry V: ‘the quick forge and working house of thought’”. In: HATTAWAY, Michael. (Ed.). *Cambridge companion to Shakespeare’s history plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MASON, Pamela. “Orson Welles and filmed Shakespeare”. In: JACKSON, Russell. (Ed.) *The Cambridge companion to Shakespeare on film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MESCHONNIC, Henri. “Plano de urgência para o ensino da teoria da linguagem”. In: MORIN, Edgar. (Org.) *A religação dos saberes: o desafio do séc. XXI*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. 2. Las formas. Madrid &

Mexico: Siglo Veintiuno, 1973.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. "Contemporaneidade e construção do conhecimento na área de estudos linguísticos". *SCRIPTA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Cespuc*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, v. 7, n. 14, 2004.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. "Da aplicação linguística à Linguística Aplicada Indisciplinar". In: PEREIRA, Regina Celi; ROCA, Pilar. (Orgs.). *Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos*. São Paulo: Contexto, 2009.

ORSTEIN, Robert. "The artist as historian". In: HOLDERNESS, Graham. (Edt.) *Shakespeare history plays: Richard II to Henry V*. London: Macmillan, 1992.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNYCOOK, Alastair. "Os limites da linguística". In: SILVA, Fabio Lopes da. RAJAGOPALAN, Kanavillil. (Orgs.) *A linguística que nos faz falhar: investigação crítica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Anna Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RACKIN, Phyllis. "English history plays". In: WELLS, Stanley; ORLIN, Lena Cowen. (Eds.) *Shakespeare: an Oxford guide*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. "Línguas nacionais como bandeiras patrióticas, ou a linguística que nos deixou na mão: observando mais de perto o chauvinismo linguístico emergente no Brasil". In: RAJAGOPALAN, Kanavillil. SILVA, Fabio Lopes da. (Orgs.) *A linguística que nos faz falhar: investigação crítica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. "Introdução". In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RAY, Robert. B. "The Field of 'Literature and Film'" In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

REESE, M. M. *The Cease of Majesty: a study of Shakespeare's history plays*. London: Edward Arnold, 1961.

REFSKOU, A. S.; AMORIM, M. A. de.; CARVALHO, V. M. de. (Eds.).

Eating Shakespeare: cultural anthropophagy as Global Methodology. London-New York: Bloomsbury Publishing, 2019.

RIBNER, Irving. "History and drama in the age of Shakespeare". In: ARMSTRONG, William A. *Shakespeare histories: an anthology of modern criticism*. Inglaterra: Penguin Books, 1972.

ROCHA, Roberto Ferreira da. "O jogo político na era dos Tudors": absolutismo e reforma. In: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

ROCHA, Roberto Ferreira da. "'A performance correta': circulação e apropriação da herança clássica no teatro elizabetano". In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. DURÃO, Fábio Akcelrud. ROCHA, Roberto Ferreira da. (Orgs.) *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

ROCHA, Roberto Ferreira da. *O herói do drama histórico shakespeariano*. Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. Mimeo.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Ática, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÁ, Irene Tavares de. *Cinema em debate*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1974.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.

SANTOS, Marlene Soares dos. "A dramaturgia shakespeariana". In: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SHAKESPEARE, William. *King Henry V*. Ed. Andrew Gurr. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SHAKESPEARE, William. *The first part of King Henry IV*. Ed. Herbert Weil and Judith Weil. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SHAKESPEARE, William. *The second part of King Henry IV*. Ed. Giorgio Melchiori. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SIGNORINI, Inês. CAVALVANTI, Marilda C. “Introdução”. In: SIGNORINI, Inês. CAVALVANTI, Marilda C. (Orgs.) *Linguística aplicada e transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

SKYLAR, Robert. *História social do cinema americano*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SMALLWOOD, R. L. “Shakespeare’s use of history”. In: WELLS, Stanley. (Edt.). *The Cambridge companion to Shakespeare studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. United States of America: Blackwell Publishing, 2005a.

STAM, Robert. “Introduction: the theory and practice of adaptation”. In: STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. (Edts.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. United States of America: Blackwell Publishing, 2005b.

TILLYARD, E. M. W. *Shakespeare's history plays*. London: Chatto & Windus, 1969.

VEREZA, Solange. *Literalmente falando: sentido literal e metáfora na metalinguagem*. Niterói: EDUFF, 2007.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traduzido por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WELLES, Orson; BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1995.

WOOLF, Virginia. *The movies and the reality*. New republic 47 (4 Aug.), 1936.

Filmografia analisada:

FALSTAFF. Direção de Orson Welles. Espanha: General Film Distributors, LTD. 1966. 105 min., P/B, DVD.

SOBRE O AUTOR

Marcel Alvaro de Amorim é mestre e doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante o doutorado, foi pesquisador visitante no Programa Modernity and Cultural Transfer da Aarhus Universitet, Dinamarca. Também realizou pesquisa de pós-doutoramento em Estudos Brasileiros no Brazil Institute do Kings College London, Inglaterra. É professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, atuando no Programa Profissional de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica - ProfEPT-IFRJ, e docente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PIPGLA-UFRJ. Tem se dedicado a pesquisas sobre estudos da adaptação e ensino de literaturas.

EDITORA E GRÁFICA DA FURG
CAMPUS CARREIROS
CEP 96203 900
editora@furg.br

ISBN 978-65-5754-099-2



9 786557 540992