

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

“O que é a cidade, se não o povo?”: um estudo sobre *Coriolano*, de William Shakespeare, e suas adaptações fílmicas

Reginaldo Francisco Santos Dudalski
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026**

REGINALDO FRANCISCO SANTOS DUDALSKI

“O que é a cidade, se não o povo?”: um estudo sobre *Coriolano*, de William Shakespeare, e suas adaptações fílmicas

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

D844q
2026 Dudalski, Reginaldo Francisco Santos, 1980-
“O que é a cidade, se não o povo?": um estudo sobre
Coriolano, de William Shakespeare, e suas adaptações fílmicas /
Reginaldo Francisco Santos Dudalski. – Viçosa, MG, 2026.
1 dissertação eletrônica (128 f.): il. (algumas color.).

Inclui anexos.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2026.

Referências bibliográficas: f. 113-118.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2026.233>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Literatura inglesa - História e crítica. 2. Shakespeare,
William, 1564-1616. Coriolano - Crítica e interpretação.
3. Shakespeare, William, 1564-1616. Coriolano - Adaptações
para cinema. I. Plaza, Carlos Ferrer, 1977-. II. Universidade
Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 822.33

REGINALDO FRANCISCO SANTOS DUDALSKI

“O que é a cidade, se não o povo?”: um estudo sobre *Coriolano*, de William Shakespeare, e suas adaptações fílmicas

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 24 de março de 2026.

Assentimento:

Reginaldo Francisco Santos Dudalski
Autor

Carlos Ferrer Plaza
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pelo autor em 18/05/2026 às 15:19:58 e pelo orientador em 18/05/2026 às 16:44:21. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **2VQS.D1ZH.GICG** e clique no botão 'Validar documento'.

AGRADECIMENTOS

À Sirlei, esposa e companheira em todos os momentos, que direta e indiretamente foi extremamente importante para que esse trabalho se realizasse.

À Nina, minha gata, que com o seu jeito especial me deu suporte emocional para enfrentar os desafios do mundo dos humanos.

Às professoras e aos professores do mestrado em Letras da Universidade Federal de Viçosa, com quem aprendi muito e que me fizeram crescer e melhorar como pesquisador.

Ao meu orientador, Carlos Ferrer Plaza, pela dedicação e compromisso, sempre um leitor-crítico que procurou mostrar caminhos para que o trabalho melhorasse, com sugestões, críticas e apontamentos construtivos.

À professora Fernanda Medeiros por aceitar o convite para participar da banca de mestrado e pelas contribuições dadas no Seminário e que me permitiram repensar e melhorar o trabalho em curso.

À professora Carla Dameane Pereira de Souza por aceitar o convite para participar da banca e por também ver o teatro como protagonista no entendimento do mundo.

À professora Marlene Soares dos Santos, que mesmo sem saber foi quem plantou a semente para que o meu interesse em Coriolano fosse cultivado.

Aos meus colegas da turma de mestrado em Literatura da Universidade Federal de Viçosa pela convivência e o compartilhamento de experiências.

Aos colegas do mundo acadêmico e também extramuros que tornam a vida mais leve.

Às funcionárias e aos funcionários do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa sempre prestativos e dispostos a nos ajudar.

À Universidade Federal de Viçosa, cuja instituição me graduou e que me possibilitou seguir nos estudos da pós-graduação

Aos livros que li, e, obviamente, às escritoras e aos escritores deles, pois sem eles este trabalho seria impossível.

A quem não foi citado, mas que também teve papel crucial para que o trabalho fosse possível.

"Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)."

... seria difícil decidir a quem confiar a guarda da liberdade, pois não se pode determinar com clareza que espécie de homem é mais nociva numa república: a dos que desejam adquirir o que não possuem ou a dos que só querem conservar as vantagens já alcançadas.
(Maquiavel. Discorsi - Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio).

RESUMO

DUDALSKI, Reginaldo Francisco Santos, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2026. **“O que é a cidade, se não o povo?”: um estudo sobre *Coriolano*, de William Shakespeare, e suas adaptações fílmicas.** Orientador: Carlos Ferrer Plaza.

Neste trabalho, analisamos a peça *Coriolano* (1607-1608), de William Shakespeare e duas adaptações fílmicas, *The Tragedy of Coriolanus* (1984), dirigida por Elijah Moshinsky e *Coriolano* (2011), dirigida por Ralph Fiennes. A referida peça, última tragédia escrita pelo dramaturgo inglês, é estudada a partir de seu reconhecido viés político, analisando-se a representação das relações e tensões entre os diferentes agentes do jogo político tanto na obra de Shakespeare quanto nas duas adaptações selecionadas, especialmente no que se refere às dinâmicas entre poder e povo, a fim de compreender como cada contexto de produção reconfigura os sentidos políticos da personagem e do conflito central. Para isso, a peça de Shakespeare é analisada dentro da obra do dramaturgo inglês, especialmente no contexto das denominadas peças romanas, a partir dos estudos de Robert S. Miola (1983), Sir M. C. MacCallum (1967), Coppélia Kahn (1997) e Paul Innes (2015). O processo de adaptação, visto como uma recontextualização histórica da tragédia de Shakespeare, é estudado levando em consideração os estudos de Diana E. Henderson e Stephen O'Neill (2022), Linda Hutcheon (2013), entre outros. Por fim, a adaptação televisiva de Moshinsky e a cinematográfica de Fiennes são estudadas tendo como foco tanto as relações entre teatro e cinema quanto as preocupações histórico-sociais que explicariam o renovado interesse por *Coriolano* nos séculos XX e XXI, através do pensamento de Nicolau Maquiavel, Max Weber e José Ortega y Gasset. Embora a política seja um tema atemporal, as duas adaptações atualizam o pensamento político de época e renovam tanto a percepção sobre os jogos de poder e o papel do povo enquanto sujeito político como reforçam o diálogo e a compreensão do texto shakespeariano.

Palavras-chave: Shakespeare; *Coriolano*; adaptação; filme; política

ABSTRACT

DUDALSKI, Reginaldo Francisco Santos, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2026. **“What is the city but the people?”: A study of *Coriolanus* by William Shakespeare and its film adaptations.** Adviser: Carlos Ferrer Plaza.

In this work, we analyze William Shakespeare’s play *Coriolanus* (1607–1608) and two film adaptations: *The Tragedy of Coriolanus* (1984), directed by Elijah Moshinsky, and *Coriolanus* (2011), directed by Ralph Fiennes. This play, the last tragedy written by the English playwright, is studied through its recognized political dimension, analyzing the representation of the relations and tensions among different agents in the political game within both Shakespeare’s work and the two selected adaptations. Particular attention is given to the dynamics between power and the people, aiming to understand how each production context reconfigures the political meanings of the character and the central conflict. To this end, Shakespeare’s play is examined within the playwright’s body of work, specifically in the context of the so-called Roman plays, drawing on the studies of Robert S. Miola (1983), Sir M. C. MacCallum (1967), Coppélia Kahn (1997), and Paul Innes (2015). The adaptation process, viewed as a historical recontextualization of Shakespeare’s tragedy, is studied in light of the works of Diana E. Henderson and Stephen O’Neill (2022), Linda Hutcheon (2013), and others. Finally, Moshinsky’s television adaptation and Fiennes’ cinematic version are analyzed by focusing on the relationship between theater and cinema, as well as the socio-historical concerns that explain the renewed interest in *Coriolanus* during the 20th and 21st centuries, through the thought of Niccolò Machiavelli, Max Weber, and José Ortega y Gasset. Although politics is a timeless theme, both adaptations update the political thought of their respective eras, renewing the perception of power games and the role of the people as a political subject, while reinforcing the dialogue with and the understanding of the Shakespearian text.

Keywords: Shakespeare; *Coriolanus*; adaptation; film; politics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - O que precisamos saber sobre <i>Coriolano</i> , de William Shakespeare.....	09
CAPÍTULO 1	15
1.1. A fortuna crítica de <i>Coriolano</i> , de William Shakespeare	15
1.2. O conceito de trágico: diálogos com a tragédia shakespeariana.....	20
1.3. A importância das peças romanas em Shakespeare e suas conexões com <i>Coriolano</i>	22
1.4. Uma breve contextualização de <i>Coriolano</i> a partir das características da tragédia shakespeariana.....	27
1.5. Uma proposta de leitura política de <i>Coriolano</i>	38
CAPÍTULO 2	43
2.1. Teatro e cinema: entre o encenar e a palavra, uma breve introdução.....	43
2.2. Breve contextualização de <i>The BBC Television Shakespeare Collection</i>	46
2.3. Shakespeare na BBC: a televisão como palco.....	49
2.4. Nem tanta luz e nem muita ação: <i>The Tragedy of Coriolanus</i>	53
CAPÍTULO 3	71
3.1. A adaptação como um ato político.....	71
3.2. Shakespeare no cinema - uma breve contextualização.....	75
3.3. O povo e as massas. De Maquiavel a Ortega y Gasset	80
3.3.1. Maquiavel de <i>O Príncipe</i> e de <i>Discursi</i>	81

3.3.2. Weber e a realidade do fazer política.....	86
3.3.3. Ortega y Gasset e o homem-massa.....	88
3.3.4. Breves considerações sobre o conceito contemporâneo de povo.....	90
3.4. Uma breve introdução sobre <i>Coriolano</i> , de Ralph Fiennes.....	92
3.4.1. Mais ação e política: a análise de <i>Coriolano</i> , de Ralph Fiennes.....	96
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS.....	113
ANEXOS.....	119

INTRODUÇÃO - O que precisamos saber sobre *Coriolano*, de William Shakespeare

Coriolano é considerada uma das peças menos estudadas de Shakespeare. Talvez uma indagação que se faça é: por que o meu interesse em *Coriolano*? Ninguém começa a estudar a obra de Shakespeare a partir da leitura dessa tragédia. A primeira vez que entrei em contato com a peça foi em meados de 2012 e, sem uma explicação plausível, essa tragédia me causou um certo desconforto e inquietação. Talvez isso tenha ocorrido porque sempre me interessei por questões políticas e, como se sabe, *Coriolano* é considerada uma das peças mais políticas de Shakespeare. Outro motivo seria o realismo que Shakespeare traz ao apresentar como se dão os jogos políticos, o que leva uma boa parte dos especialistas a classificar essa peça como pessimista. Entretanto, não vejo *Coriolano* por esse ponto de vista, no meu entender, Shakespeare mostra como se dão as relações humanas, dissociadas de idealizações, e isso eu acho extremamente genial.

Tive a oportunidade de conversar com a Professora Emérita da UFRJ, Marlene Soares dos Santos, que ao saber do meu interesse na peça diretamente me influenciou e intensificou meu interesse por essa tragédia, até hoje, diga-se de passagem, ainda muito pouco compreendida e reconhecida pela crítica especializada. Como uma grande pesquisadora que é, a Professora Marlene indicou-me várias leituras e me deu a cópia do filme em DVD dirigido por Elijah Moshinsky e que trabalho nessa dissertação. Como trabalho de conclusão de curso (TCC), escrevi a minha monografia comparando o *Coriolano* de William Shakespeare com a adaptação da mesma peça feita por Bertolt Brecht. Após dez anos, resolvi retomar a vida acadêmica e montei um projeto pretendendo estudar as adaptações fílmicas de *Coriolano*.

Escolhi esse tipo de trabalho por dois motivos: primeiro porque tenho um grande interesse por estudos que focam nas adaptações de obras literárias e também porque pesquisei e não encontrei nenhum estudo mais aprofundado sobre as versões fílmicas que me propus a estudar, limitando-se basicamente a resenhas de no máximo duas páginas sobre os referidos filmes. Posso dizer que assim como Brecht e T. S. Eliot, sou um apaixonado por essa tragédia, pois a acho extremamente atemporal, refletindo a sociedade e mostrando, para enfatizar, de forma realista como os jogos políticos se sucedem, sendo por esses motivos a peça de Shakespeare que mais aprecio e que li dezenas de vezes e não me canso de sempre relê-la, pois a leitura dela revela-se para mim como a definição de clássico de Ítalo Calvino: “Toda leitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (1993, p. 11).

A peça *Coriolano*, de William Shakespeare, foi escrita provavelmente entre 1607 e 1608 durante o reinado de Jaime I, sendo a última tragédia produzida pelo escritor inglês. *Coriolano* pertence às chamadas tragédias romanas, junto com *Antônio e Cleópatra* (1606), *Júlio César* (1599) e *Tito Andrônico* (1592-1593).

Para conceber *Coriolano*, Shakespeare utilizou a versão traduzida para o inglês de Thomas North (1575) de *As vidas paralelas de nobres gregos e romanos*, feita originalmente por Plutarco (46 d.C. - 120 d. C.) em meados do século I d.C.. O historiador grego geralmente comparava duas figuras eminentes, uma grega e outra romana, que possuíam histórias similares. Neste caso, a comparação é feita entre Alcebiades e Coriolano. O par grego tinha em comum a sede de vingança que o fez aliar-se muito provavelmente com os persas ou os espartanos contra os gregos.

De acordo com Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues (2010), que fazem a introdução do texto da versão portuguesa da obra de Plutarco, o enredo é de 493 a.C. e Cícero (106 a.c - 43 a.C) foi o primeiro a comentar sobre a existência de Coriolano, vendo-o como o protótipo do traidor (2010, p. 100). Já Tito Lívio (19 a. C. - 17 d. C.), tinha uma visão um pouco mais positiva do militar romano, pois nutria uma admiração pelos patrícios e via Coriolano como um herói militar, mas sem as habilidades necessárias do estadista (Plutarco, 2010, p. 100). Dionísio de Halicarnasso (? - 7 d. C.), que inspirou a versão de Plutarco, foi outro que escreveu sobre Coriolano, enaltecendo-o como um herói virtuoso e modelo de justiça e piedade (Plutarco, 2010, p. 101). Através dessa breve contextualização histórica, fica claro que existem diferentes opiniões sobre Coriolano e a mais próxima feita aproximadamente três séculos depois do período em que supostamente Coriolano viveu, o que coloca em xeque a existência do militar romano.

Além disso, alguns aspectos contribuem para considerarmos Coriolano uma figura lendária:

a baixa probabilidade de os Volscos terem escolhido um exilado romano para um dos seus generais e de lhe reconhecerem vitórias; a confusão com Gélon de Siracusa (16, 1); a anacrônica influência de um suposto jovem Coriolano no senado; a atribuição de um cognomen a Gaio Márcio, quando isso parece ter sido uma prática posterior; o anacronismo dos *comitia tributa* (20, 1-4); a identificação de Coríolos como cidade volsca, quando na realidade era latina; a improbabilidade de a sua conquista ter ocorrido em 493 a.C., e às mãos de outro general que não um dos cônsules em exercício; a inverossimilhança de tantas cidades conquistadas em tão pouco tempo

(Plutarco, 2010, p. 109).

Independentemente da existência ou não de Coriolano como ser humano, achamos que isso é de pouca relevância e concordamos com Paul Innes, que no capítulo sobre *Coriolano*, contido no livro *Shakespeare's Roman Plays*, atesta que “Uma maneira de imaginar como a figura de Coriolano funciona em tal desenvolvimento é pensá-lo de forma abstrata: o que ele representa, e não quem ele é¹” (2015, p. 128, tradução nossa²)

Apoiando-se nas reflexões de Fialho e Rodrigues e nos escritos de Plutarco, podemos dizer que Coriolano foi um exemplo de militar que possuía falhas na educação (*paideia* grega) e, por conseguinte, nunca superou o estado de bárbaro mesmo sendo nobre (Plutarco, 2010, p. 103), embora carregasse algumas capacidades oratórias (Idem, 2010, p. 104). Ainda segundo Fialho e Rodrigues, Plutarco dispensou o rigor cronológico, exercendo uma função mais de biógrafo do que de historiador (Plutarco, 2010, p. 107).

Se considerarmos essas observações como plausíveis, podemos dizer que Plutarco criou Coriolano, e similar a um texto literário, o que pode justificar a preferência de Shakespeare por essa versão, moldou-o tendo como base outros personagens lendários. Fialho e Rodrigues cita M. L. Freyburger que alude à cólera de Coriolano, que nos faz lembrar da cólera de Aquiles e M. Nerdahl que se refere a Coriolano como o Aquiles romano (Plutarco, 2010, p. 112).

Torna-se oportuno falarmos também, mesmo que brevemente, do período de Roma em que a peça se passa. Trata-se da República Romana que se inicia logo após a expulsão dos Etruscos e do último monarca, Tarquínio, o Soberbo. Em 494 a.C. ocorre a Primeira Secessão da Plebe. Segundo Norma Musco Mendes, no livro *Roma Republicana*, “Os plebeus retiraram-se para fora da muralha das Sete Colinas, para o monte Aventino, ameaçando separar-se, quer dizer, recusando-se a prestar o serviço militar” (Mendes, 1988, p.17).

Temendo maiores problemas, o que poderia colocar em jogo tanto a república romana como o poder dos patrícios, há a criação dos representantes do povo, mais especificamente os tribunos da plebe, sendo Junio Bruto e Sicínio Vellutus, os dois primeiros eleitos para defenderem os direitos do povo. De acordo com Mendes, “Os patrícios concederam aos plebeus magistrados especiais: os tribunos da plebe. Eram invioláveis, suas residências funcionavam como asilo (*ius auxilium*) e tinham o poder de veto sobre toda decisão de um magistrado referente à pessoa ou

¹ “one way to imagine how the figure of Coriolanus functions in such a development is to think of him in the abstract: what he represents, not who he is” (2015, p. 128).

² Todas as traduções feitas no decorrer deste trabalho são de autoria própria. Quando utilizarmos a tradução de outra fonte, aparecerá como nota de rodapé.

aos bens dos plebeus” (1988, p.17). Esse poder dado aos tribunos da plebe ficará bem evidente na peça shakespeariana, pois sem o apoio destes, de nada adiantou a Coriolano voltar como herói da guerra de Coriolis.

Vale ressaltarmos também as adaptações de *Coriolano* no decorrer dos séculos. Geoffrey Bullough afirma que não existem evidências de que *Coriolano* foi encenado antes do período da Restauração (1660-1688) (1964, p. 453). No que se refere ao texto teatral, elas aparecem com alguns intervalos desde o século XVII com maior recorrência a partir do século XX, sendo que a primeira que se tem notícia é a feita por Nahum Tate, *The Ingratitude of A Common-Wealth: Or, the Fall of Caius Martius Coriolanus*, de 1682. Logo depois, no século XVIII, existem as versões *The Invader of His Country or The Fatal Resentment* de John Dennis (1720), e *Coriolanus: or, the Roman Matron* (1755), de Thomas Sheridan. No século XX, a versão mais famosa da peça shakespeariana é *Coriolano* (1951-53), de Bertolt Brecht. Relacionando-se diretamente com a adaptação de Brecht, Günter Grass escreveu o polêmico, *Os plebeus ensaiam a revolta*, de 1966, em que fazia alusões mordazes a Brecht. Além disso, vale citar a peça sem data escrita por Augusto Boal, *O soldado e a paz*, uma adaptação tanto da peça de Shakespeare quanto de Brecht. Por sua vez, a última adaptação escrita de *Coriolano* foi *A Place Calling Itself Rome* (1973), de John Osborne.

No que tange às adaptações filmicas, foco principal desse trabalho, iremos analisar mais detalhadamente duas versões: *The Tragedy of Coriolanus* de 1984 dirigida por Elijah Moshinsky que fez parte de uma grande produção da BBC primeiramente para a televisão e mais tarde para o público em geral com o advento do DVD. Era um projeto ambicioso, pois pretendia levar para as telas da televisão todas as 37 peças escritas por William Shakespeare, não sendo produzidas aquelas consideradas de autoria conjunta, por exemplo, *Two Noble Kinsmen* (1613-1614) e *Edward III* (1592-1594). De acordo com a resenha da peça feita pelo The New York Times em 26 de março de 1984, o projeto da BBC foi um sucesso se considerarmos que as peças menos conhecidas foram as consideradas as mais bem adaptadas. Talvez isso tenha ocorrido em função de serem peças muitas das vezes inéditas para o público não especializado. Essa versão fílmica é pouco conhecida no Brasil, o que torna propício analisá-la mais profundamente.

Outra versão a ser estudada neste trabalho é *Coriolano* dirigido por Ralph Fiennes, que foi a primeira e até hoje única versão feita diretamente para o cinema. Também é pouco conhecida no Brasil, pois embora contasse com elenco forte e fosse baseada em uma peça de Shakespeare, o

que quase sempre é receita de sucesso, foi lançada diretamente para o DVD. No site cinema em cena³, há uma pequena observação que fala sobre uma seleção de filmes em solo brasileiro que injustamente não foram para o cinema em 2011, a qual se insere *Coriolano*.

Torna-se oportuno também enfatizar que este trabalho tem como foco estudar os aspectos políticos inerentes à peça e que julgamos estar também presentes nos filmes. Acreditamos que este viés é bastante plausível e parece circundar toda a peça. Há uma nítida luta de classes entre os patrícios e os plebeus e outros conflitos dentro dessa polarização, por exemplo, entre os tribunos do povo e Coriolano, porque a ascensão deste significará o fim de seus cargos políticos e o embate entre o povo e o general romano, que acaba por envolver todas as outras personagens vinculadas a esses dois grupos. Há de se enfatizar também os jogos políticos bastante presentes na peça que sublinham a importância de se alcançar o poder político através da encenação desse papel. James Wiley, em *Politics and the concept of the political*, afirma que a sociedade é politizada e que tudo tende a ser politizado, como pensava também, a grosso modo, alguns intelectuais de destaque como Michel Foucault e Augusto Boal. Todavia, Wiley faz a seguinte ressalva, “Mas à medida que tudo se torna político, o político perde sua identidade particular⁴” (2016, p. 4). Quando dizemos que iremos fazer um estudo político de uma peça, há também o questionamento sobre o que vem a ser esse estudo político. O mesmo Wiley cita Max Weber e acrescenta que este “concebeu a política como a luta pelo poder dentro e entre os Estados, e dividiu os cidadãos em governantes (ou líderes) e governados⁵” (2016, p. 5). Esta concepção de política ajuda a explicarmos o papel político de Coriolano na peça e nos filmes que analisamos.

No capítulo 1, começamos destacando a fortuna crítica de *Coriolano*, a inserção desta tragédia como uma peça romana e suas conexões com as outras peças desse mesmo subgênero. Trabalhamos brevemente sobre o conceito de tragédia, partindo de Albin Lesky, passando por algumas definições do termo na obra shakespeariana e de que forma ocorre em *Coriolano*. Por fim, explicamos a intenção de analisarmos esta tragédia shakespeariana a partir do aspecto político, foco principal deste trabalho.

A análise propriamente dita das versões filmicas começará no capítulo 2, em que pretendemos analisar *The Tragedy of Coriolanus de 1984*, dirigido por Elijah Moshinsky.

³ <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/448/cinco-filmes-injustamente-lancados-direto-nas-locadoras-2>

⁴ “But as everything becomes political, the political loses its particular identity” (2016, p. 4).

⁵ “Max Weber conceived politics as the struggle for power within and among states, and divided citizens into rulers (or leaders) and ruled” (2016, p. 5).

Inicialmente, faremos uma comparação entre o teatro e o filme, utilizando como base textos que tratam desse assunto, em especial, Susan Sontag (2015) e Pere Gimferrer (2000). Iremos discorrer sobre essa grande produção da BBC que teve o ambicioso projeto de levar para o público televisivo 37 peças escritas por William Shakespeare, não sendo contempladas as elaboradas em parceria. Faremos uma breve contextualização de Shakespeare na televisão e, no que se refere à análise da versão televisiva de *Coriolano*, escolhemos algumas cenas que serão contrapostas às mesmas cenas da tragédia escrita por Shakespeare.

No capítulo 3, faremos uma análise da versão fílmica *Coriolano* dirigida por Ralph Fiennes. Mostraremos também através da seleção de algumas cenas como foi feita essa adaptação. Começaremos o capítulo refletindo um pouco sobre o conceito de adaptação como elemento político em Shakespeare. Depois faremos uma contextualização sobre a presença de Shakespeare desde o cinema mudo até os dias atuais. Antes de entrarmos na análise fílmica, utilizaremos alguns conceitos de três teóricos, Nicolau Maquiavel, Max Weber e José Ortega y Gasset, com o intuito de visualizarmos a importância deles para compreender os séculos XX e XXI e buscar conexões com o filme dirigido por Fiennes. Procuramos analisar as mesmas cenas apresentadas na adaptação televisiva de Moshinky com o intuito de mostrar possíveis relações e diferenciações entre elas.

O trabalho apresenta também uma seção de anexos com imagens das duas produções fílmicas analisadas neste trabalho, que são apresentadas de forma contraposta e que remetem às cenas que escolhemos para análise.

CAPÍTULO 1

1.1. A fortuna crítica de *Coriolano*, de William Shakespeare.

A peça *Coriolano* foi publicada no primeiro fôlio de 1623, ou seja, aproximadamente sete anos após a morte de Shakespeare. Embora seja uma peça muito pouco estudada, se comparada principalmente às outras tragédias de Shakespeare, em especial, *Hamlet* (1600-1601), *Macbeth* (1606), *Rei Lear* (1605-1606) e *Otelo* (1603-1604), há uma bibliografia vasta sobre *Coriolano*, visto que são mais de quatro séculos de existência. Sendo assim, achamos mais apropriado focar nas produções teóricas a partir da segunda metade do século XX. Além disso, procuramos relacionar os trabalhos teóricos de referência sobre *Coriolano* em pequenos grupos, porém sem dividi-los esquematicamente: os livros que explicam as características de *Coriolano* como uma peça romana e os livros, capítulos de livros e artigos que se referem a trabalhos que focam principalmente na questão política, que é o cerne desse trabalho, mas também com outras temáticas interligadas a ela, por exemplo, a perspectiva feminista e os trabalhos de teor psicanalítico.

Talvez o livro mais importante que trata das peças romanas seja *Shakespeare's Rome*, de Robert S. Miola publicado em 1983. Nesse livro, o autor não apenas faz um estudo completo sobre as chamadas peças romanas, (*Tito Andrônico* (1592-1593), *Júlio César* (1599), *Antônio e Cleópatra* (1606) e *Coriolano*) como também inclui o poema narrativo *The rape of Lucrece* (1594) e a peça classificada como romance, *Cimbeline* (1610), formando o que Miola define como cânone romano. Outros livros que merecem ser mencionados são: *Shakespeare: The Roman Plays* (1963), de Derek Traversi. O interessante desse livro é que o autor considera apenas *Coriolano*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* como peças romanas. *Shakespeare: The Roman Plays* (1996) é editado e introduzido por Graham Holderness, Bryan Loughrey e Andrew Murphy. Ele é composto por onze artigos, incluindo não apenas as chamadas peças romanas, mas também *Cimbeline*. A abordagem que predomina é a do Novo Historicismo e do Materialismo Cultural, sendo destacável o fato de três artigos serem sobre *Coriolano*. *Shakespeare's Roman Plays and their background* (1967), de Sir M. C. MacCallum é bastante completo, priorizando as peças romanas e como o título sugere, faz um estudo sobre as influências que antecederam as peças, conta com um prefácio de T. J. B. Spencer e um apêndice no final do livro. De acordo com

Coppélia Kahn (1997, p. 2), MacCallum foi o primeiro a designar as peças romanas como um sub-gênero em Shakespeare.

Shakespeare's Roman Plays (2015) é um livro de Paul Innes que também inclui *Cimbeline* entre as chamadas peças romanas. Aliás, o autor dedica a maior parte da introdução para tentar explicar o porquê dessa inclusão, que parece ressoar no fato de, embora não ser uma peça ambientada em Roma, possuir características que a colocam em consonância com as demais peças romanas. Além disso, *Coriolano* é a peça romana que mais recebe atenção de Innes. Sobre essa peça, o autor enfatiza o fato de Coriolano não ter existido, porém isso não deve ser visto como o aspecto mais relevante em torno do herói militar, pois o que importa é o que Coriolano representa e não quem ele é. Além disso, Innes discorre sobre a conversa entre Brecht e seus colaboradores e a dificuldade de representar a peça através de uma abordagem marxista, até porque para Brecht, *Coriolano* é uma tragédia social e não pessoal. Por fim, dentre os livros que tratam das chamadas peças romanas, podemos citar também, *Shakespeare's Roman Plays - The Function of Imagery in the Drama* (1961), de Maurice Charney, que faz um estudo bem intrigante sobre a questão da imagem, tanto em *Coriolano* como também em *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*. No que se refere a *Coriolano*, destacam-se as imagens presentes na peça que evocam a questão da comida e da alimentação, as doenças, os animais e o isolamento.

Existem diversos capítulos de livros sobre *Coriolano*. Para não tornar essa apresentação muito extensa, priorizamos os textos que julgamos mais importantes. Entre os principais que merecem um destaque maior podemos citar: “*Coriolanus, The Estrangement of Self*” contido no livro *Shakespeare and Modern Culture*, de Marjorie Garber (2008), em que a autora faz um estudo comparando com a adaptação de *Coriolano* feita por Bertolt Brecht e um breve contexto histórico da peça no século XX. Outro livro de Garber, uma das maiores especialistas na obra de Shakespeare na atualidade, é *Shakespeare After All* (2005), em que ela analisa todas as obras do dramaturgo inglês, sendo de muita relevância a análise sobre *Coriolano*. De acordo com Garber, *Coriolano* possui uma modernidade inquietante⁶ (2008, p. 776). A autora destaca também que a peça pode ser compreendida a partir de perspectivas diversas, possibilitada pelas visões antagônicas de suas personagens principais, incluindo-se também a compreensão a partir da ótica

⁶ “uncanny modernity” (2008, p. 776). Termo de difícil tradução, que se tornou famoso principalmente a partir de Sigmund Freud. Seria algo que pode ser visto como ao mesmo tempo familiar e estranho. O termo no original, em alemão, é *unheimlich* que Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares traduziram como infamiliar. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Vol. 8. São Paulo: Autêntica, 2019.

do povo. Garber destaca também a tendência das produções modernas em relacionar a peça com aspectos políticos e associações entre personagens da peça e figuras políticas atuais, como a feita entre Volumnia e Margareth Thatcher (2008, p. 778). Outro importantíssimo livro a ser destacado é *This is Shakespeare - How to read the world's greatest playwright*, de Emma Smith (2019). O livro de Smith propõe-se a fazer uma leitura contemporânea sobre vinte peças de Shakespeare. No capítulo sobre *Coriolano*, a autora foca no episódio do esquecimento de Coriolano, fazendo a partir disso uma leitura amparada nas teorias freudianas.

O capítulo “Mother of Battles: Volumnia and her son in *Coriolanus*” do livro escrito por Coppélia Kahn, *Roman Shakespeare. Warriors, wounds, and women*, de 1997 é um dos grandes livros sobre a temática do feminismo e a construção dessas personagens mulheres em Shakespeare, bem como contribui também para um maior entendimento sobre as peças romanas.

Outro capítulo de livro muito utilizado para análise das personagens femininas e também psicanalítica em *Coriolano* é “‘Anger’s My Meat’: Feeding, Dependency and Aggression in *Coriolanus*”, de Janet Adelman do livro editado por Coppélia Kahn e Murray M. Schwartz, *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, de 1980. Adelman explora a relação entre a privação do alimento, já que muito provavelmente Volumnia não amamentou adequadamente Coriolano, com o ímpeto militar deste, o que contribui para a ira do herói militar, que transfere a insatisfação causada pela alimentação inadequada para o desejo em se alimentar metaforicamente através das batalhas militares.

Existe também o famoso livro *Shakespeare: A invenção do humano* (1998), de Harold Bloom que assim como o livro de Garber citado anteriormente, discorre sobre todas as peças de Shakespeare, tendo *Coriolano* bastante relevância, principalmente sobre o caráter político da peça enfatizado pelo autor. “Livy, Machiavelli, and Shakespeare’s *Coriolanus*” (1986), de Anne Barton é importante para uma reflexão sobre a história de Coriolano retratada por Tito Lívio e a influência de Maquiavel. Outro capítulo de livro sobre *Coriolano* que merece ser citado é “Resistible Rise” do livro *Tyrant - Shakespeare on Politics* (2018), de Stephen Greenblatt, caracterizando Coriolano como um dos principais tiranos em Shakespeare. O capítulo que Jan Kott dedica à análise de *Coriolano*, no livro *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003) também merece ser destacado, pois considera a pólis e Coriolano como as personagens principais da peça e sua visão sobre o herói romano é muito parecida com a apresentada por Greenblatt.

Em relação aos artigos, há inúmeros textos e também tentarei destacar os que acredito serem os mais importantes, sendo inevitável que exista um lapso sobre outros de relevância, porém não citados aqui. “Drama, Politics, and the Hero: *Coriolanus*”, Brecht, and Grass”, de Martin Scofield, de 1990-91, que relaciona a peça de Shakespeare com as versões de Brecht e Grass. Ligando feminismo e política temos: “*Say I Play the Man I Am*”: Gender and Politics in *Coriolanus*”, de Lisa Lowe, de 1986. Stanley Cavell escreve “*Who Does the Wolf love?*” Reading *Coriolanus*”, em 1983, para mostrar que as temáticas da alimentação e amamentação influenciam diretamente nas personagens da peça. Um estudo mais recente de 2003, “Civility and the City in *Coriolanus*”, de Cathy Shrank, trabalha com os conceitos de cidade e civilização bem importantes na peça. “Shakespeare and Machiavelli” (2002), de John Roe, como o título sugere, procura fazer uma conexão entre o dramaturgo e poeta inglês e o escritor florentino. Também significativo, principalmente por mostrar fontes históricas da peça, é “The Background of *Coriolanus*”, de Kenneth Muir, de 1959. “Ingratitude Is Monstrous: An Approach to *Coriolanus*”, de Peter F. Neumeyer de 1964, trabalha de forma geral a peça e o termo ingratidão (*ingratitude*) que parece reinar na relação entre as personagens e que nos alude à versão de *Coriolano* feita por Nahum Tate. “Shakespeare's *Coriolanus*”: A Play for Our Time”, de Patrick Murray, de 1972, mostra a atualidade de *Coriolano* e a necessidade de estudarmos na contemporaneidade. “Precisamos falar sobre *Coriolano* (1608), de Shakespeare” (2019) e “Shakespeare, cultura e modernidade: um comentário sobre *Coriolano* (1608)”, de 2015, ambos artigos escritos por Fernanda Teixeira de Medeiros, também destacam a atualidade da peça e porque ela não pode passar despercebida nos tempos atuais. Outro artigo de destaque é “The Noise That Banish'd Martius: *Coriolanus* in Post-War Germany”, de Balz Engler, de 2001 que fala sobre o banimento da peça *Coriolano* pelas forças intervencionistas dos Estados Unidos na Europa após a 2ª Guerra Mundial. Outros artigos que merece destaque, pois são um dos poucos que analisam a produção fílmica de *Coriolano* dirigida por Ralph Fiennes, são “*Coriolano*, nosso contemporâneo”, de Slavoj Žižek e a resenha feita por Fionnuala O'Neill intitulado “Review of Shakespeare's *Coriolanus* (adapted for film and directed by Ralph Fiennes)”, de 2012.

Além disso, temos os livros que se referem especificamente a *Coriolano*. *Twentieth Century Interpretations of Coriolanus - A Collection of Critical Essays*, de James E. Phillips, de 1970. Trata-se de um livro com artigos sobre *Coriolano* escrito por diversos autores. Ele é dividido em duas partes: a primeira parte que foca na interpretação geral da peça e a segunda

parte que procura fazer um estudo sobre as personagens de *Coriolano*. Outro livro bastante interessante e talvez o mais completo sobre *Coriolano* é *Coriolanus: critical essays*, editado por David Wheeler, de 1995. É um livro que reúne uma seleção de artigos sobre a peça e no final uma seção de resenhas das mais importantes produções teatrais de *Coriolano* no século XX. *Coriolanus*, de Robert Ormsby, de 2014 é de extrema importância para se ter um panorama geral das principais produções teatrais do século XX. *Coriolanus: An introduction to the variety of criticism*, de Bruce King, de 1989 é bastante útil para todos que pretendem iniciar os seus estudos críticos em *Coriolano*.

Como podemos visualizar, praticamente não há livros e artigos em português no Brasil que abordam exclusivamente a peça *Coriolano*, mostrando a necessidade de mais trabalhos sobre essa importante tragédia praticamente esquecida no país. As exceções são os artigos escritos por Fernanda Medeiros e citados anteriormente, bem como o artigo “*De Roma para o mundo: a recepção crítica das resenhas nas versões fílmicas de 'Coriolano', de William Shakespeare*” (2025), de minha autoria e do professor Adélcio de Souza Cruz, em que fazemos um estudo sobre as resenhas das produções fílmicas dirigidas por Elijah Moshinsky e Ralph Fiennes objetos de estudo desta dissertação. Priorizamos a recepção feita em sites da internet, tanto de especialistas em cinema de grandes sites, por exemplo, *CNN*, *BBC* e *The New York Times*, como de comentários de pessoas não especialistas que assistiram aos filmes e fizeram observações relevantes em blogs ou em comentários de páginas da internet. Notamos que praticamente não havia comentários, seja de especialistas ou de cinéfilos, sobre a recepção dos filmes no Brasil.

Há também algumas teses no Brasil, por exemplo, *Staging Shakespeare: (Dis)solutions in Intermedial Processes* (2019), de Flávia Rodrigues Monteiro, defendida na UFMG, a única sobre *Coriolano* disponível para leitura na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), e mesmo assim, não é exclusivamente sobre esta peça, pois também discorre sobre as produções teatrais de *Muito barulho por nada* (1598). *Coriolanus and the politics of performance*, de Roberto Ferreira da Rocha, professor da UFRJ que defendeu o doutorado em 2003 na UFSC é talvez a mais conhecida. Nela, o autor faz um estudo comparando as performances da peça feita por Shakespeare e a da adaptação de Brecht, todavia não está disponível para leitura na BDTD, o que dificulta o acesso a ela. Como pode ser percebido pelos títulos de ambas as teses, foram escritas em inglês, o que corrobora a necessidade de mais

trabalhos sobre *Coriolano* no Brasil e em língua portuguesa, para permitir o acesso de um público maior.

1.2. O conceito de trágico: diálogos com a tragédia shakespeariana.

Talvez seja de conhecimento geral que os gregos criaram a grande arte trágica e de acordo com Albin Lesky (1996, p. 27), o primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico é a dignidade da queda. Citando Aristóteles, Lesky apresenta-nos quatro considerações sobre a tragédia e que achamos pertinente nomeá-las brevemente: a primeira seria que ela está ligada a um acontecer, “a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida” (1996, p. 33). Outro requisito bastante plausível é a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo” (1996, p. 33). Em outras palavras, para experimentarmos o trágico é preciso que haja essa conexão com o nosso mundo e o nosso ser, que precisam ser tocados nas mais profundas camadas. O terceiro requisito do trágico é o que Lesky aponta como especificamente grego, isto é, “O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer tudo conscientemente” (1996, p. 34). Por fim, a última mas longe de ser a menos importante, é o que chamamos de contradição inconciliável, termo que alude à concepção do trágico feita por Goethe (Lesky, 1996, p. 35). Essa última concepção ilustra o atual conceito do “trágico como algo incondicionalmente irremediável” (1996, p. 37). É o que Lesky chama de visão cerradamente trágica do mundo, que dito de outro modo é a “concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (1996, p. 38). Nesse conflito trágico cerrado “não há saída e ao término encontra-se a destruição” (Lesky, 1996, p. 38). Trata-se de uma situação trágica, porém essa falta de escapatória não é definitiva (1996, p. 38). É uma queda trágica resultado de uma culpa igualmente trágica sem necessariamente derivar de uma falha moral.

Ideia similar a Terry Eagleton que, citando Jonathan Dollimore, atesta que a tragédia é um misto de fatalismo, resignação e inevitabilidade (2003, p. ix). Todavia, Geoffrey Brereton afirma que é muito difícil encontrar um sinônimo para o trágico (2003, p. 3). Além disso, embora fale de eventos tristes, esse termo carrega noções diferentes do que vem a ser trágico (Eagleton, 2003, p. 2). É usual considerar uma tragédia como um evento que revela um destino trágico para seu

herói, que geralmente morre no fim. Porém, nem sempre isso foi tão simples, basta analisarmos o Primeiro Fólio das obras de Shakespeare publicado em 1623, que classificou *Cimbeline* como pertencente às peças trágicas, sem ter um final propriamente trágico. Somente mais tarde, por causa de algumas características que a tornam diferente de uma tragédia, como, por exemplo, os aspectos tragicômicos e elementos sobrenaturais e fantásticos, foi reclassificada como uma peça romance. I. A. Richards torna a definição de trágico ainda mais difícil de estabelecer ao afirmar que boa parte da tragédia grega e da tragédia elisabetana podem ser classificadas como pseudo-tragédias, deixando de fora as peças de Shakespeare, essas sim bons exemplos de tragédia (Eagleton, 2003, p. 7). Shakespeare havia rompido com os trágicos gregos ao tirar do domínio dos deuses, profetas e do oráculo o destino inescapável do herói trágico (Eagleton, 2003, p. 76-77). De acordo com Lesky, foi somente a partir do século XIX, com o desenvolvimento da tragédia burguesa que os protagonistas deixaram de ser reis, homens de Estado e heróis⁷ (1996, p. 32-33). Todavia, vale ressaltar que embora também retratasse reis, princesas e generais, Shakespeare expandiu a sua visão dramática ao incluir elementos populares (Kottman, 2016, p. 11). Isso fica evidente, por exemplo, em *Coriolano*, que tem como personagem central o general que dá nome à peça, porém é de se destacar a presença dos cidadãos e o protagonismo dado a uma personagem feminina, neste caso, Volumnia.

Avançando um pouco no tempo, George Steiner escreveu *A Morte da Tragédia* (2006), tendo em vista essa possibilidade de lidarmos com o fim da tragédia. Para este, diferente do ponto de vista de Richards, Shakespeare não era totalmente trágico, “a visão shakespeariana é a da tragicomédia. Apenas *Lear* e *Timão de Atenas*, um texto excêntrico e talvez truncado, cujas conexões íntimas com *Lear* são óbvias porém difíceis de decifrar, formam uma real exceção” (2006, p. XIX-XX). Para Steiner vivemos em um mundo em que a tragédia tende a ser improvável, pois “A verdadeira tragédia pode ocorrer somente aonde a alma atormentada crê que não resta tempo para o perdão” (2006, p. 188). E como Friedrich Nietzsche profetizou, Deus está morto, e a tragédia “requer o peso intolerável da presença de Deus. Ela agora está morta porque Sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália” (Steiner, 2006, p. 200).

Segundo Eagleton (2003, p. 22), existe atualmente um embate entre a crítica mais conservadora que rejeita a possibilidade da tragédia e o grupo mais radical que a vê como não

⁷ Vale destacar que a data sugerida por Lesky é questionável, visto que isso já ocorria no século XVI, com a tragédia doméstica.

mais desejável. Porém, negar a tragédia não deixa de ser a negação da própria existência humana, talvez por isso Soren Kierkegaard conclua que o fim trágico do herói é a maior certeza que este poderia alcançar (2003, p. 45). Eagleton associa o mundo de Samuel Beckett com a história pós-Auschwitz, e prenuncia a partir desse momento o pós-trágico, um mundo em que o desastre é lugar-comum e não nos oferece uma alternativa (2003, p. 64).

Mas o que diferencia a tragédia shakespeariana das demais? Esse é um questionamento que não se resolve com uma definição categórica. Ao decorrer deste capítulo pretendemos mostrar argumentos e reflexões de especialistas no assunto que nos leve ao menos a compreender, a grosso modo, o que vem a ser a tragédia shakespeariana e de que forma *Coriolano* situa-se nela. Paul A. Kottman, no livro *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy* (2016), editado por Michael Neill e David Schalkwyk, esboça uma tentativa de definição do que é a tragédia shakespeariana. Kottman atesta que não é produtivo analisá-la através de um conjunto de definições, como se fosse um livro de receitas (2016, p. 3-4). Uma forma mais profícua é analisá-la como uma forma de arte, como quando olhamos um quadro ou uma escultura e tiramos as nossas impressões a partir dessas visualizações.

Retomando a questão sobre a presença divina na tragédia shakespeariana, Kottman diz que “Uma das tarefas da arte da tragédia shakespeariana é ‘elaborar’ o fato de que não há nada ‘dado’ por Deus ou pela natureza que governe ou determine nossas interações, nossa atividade dramática⁸” (2016, p. 7). Parafrazeando Kottman, existe uma maior liberdade formal no drama do que em outras artes e isso também se reflete na escolha do conteúdo dramático. Sendo assim, Shakespeare teria mais possibilidades em aberto ao produzir as suas peças.

1.3. A importância das peças romanas em Shakespeare e suas conexões com *Coriolano*.

Coriolano faz parte do grupo das tragédias nomeadas como peças romanas, a qual também podemos incluir *Tito Andrônico*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*. Essa informação é bastante relevante se levarmos em conta que representa quase a metade de todas as tragédias escritas por Shakespeare. Robert S. Miola (1983) inclui ainda o poema narrativo *The Rape of Lucrece* e a peça de difícil classificação, *Cimbeline*, como pertencentes ao chamado cânone

⁸ “one of the tasks of the art of Shakespearean tragedy is to ‘work through’ the fact that there is nothing ‘given’ by God or nature that govern or determine our interactions, our dramatic activity” (2016, p. 7).

romano. Shakespeare conseguiu através desse grupo de seis obras retratar todos os três períodos em que se divide a história de Roma até a sua queda no ano de 476. Nesse percurso, Shakespeare procurou apresentar momentos decisivos da história de Roma: iniciando-se com *Lucrece* que se passa durante o domínio etrusco em Roma, portanto no fim da monarquia; *Coriolano* que simboliza o início da república romana; *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* que se passam no fim da república e quase início do período imperial e, por fim, *Cimbeline* e *Tito Andrônico* que mostram o Império Romano em crise, com a Bretanha como pano de fundo para a primeira e a Roma em conflito com os chamados povos bárbaros, retratado na última peça mencionada.

Uma resposta simples, mas não conclusiva para o interesse de Shakespeare por Roma estaria ligado ao interesse renascentista pelas culturas clássicas. Coppélia Kahn (1997, p. 3) aponta para o elo entre Roma e Bretanha através de Brutus, possível fundador da Bretanha, e neto de Enéas, fundador de Roma. Os elisabetanos liam e escreviam histórias romanas, “como uma fonte de lições éticas e políticas”⁹ (Kahn, 1997, p. 8). Miola cita Clifford J. Ronan que atesta a existência de pelo menos 43 peças com a temática romana na Inglaterra no período entre 1588-1651 (1983, p. 9). Essa informação mostra claramente que havia um enorme interesse por parte dos escritores da época de Shakespeare pela cultura clássica, em especial, pela história de Roma, tendo o drama papel primordial na propagação da cultura clássica. Entre tantos outros escritores e dramaturgos que escreveram peças romanas podemos citar, Christopher Marlowe, Thomas Lodge, Thomas Kyd, Thomas Middleton, Anthony Munday, John Heywood, Philip Massinger, Jonson, John Webster, George Chapman e John Fletcher (Kahn, 1997, p. 10). A grande diferença de Shakespeare para esse escritores citados é que “Ele leva Roma mais a sério e vê seus heróis de forma mais crítica do que os outros”¹⁰ (Kahn, 1997, p. 13).

Ao nos propormos a estudar *Coriolano* não podemos ignorar esses aspectos, podendo ser afirmado que as obras classificadas como romanas dialogam entre si e que o conhecimento delas leva-nos a compreender melhor não somente o conjunto de obras que retratam o período romano na obra de Shakespeare, mas também, neste caso, ajuda-nos no percurso para entender mais profundamente a tragédia *Coriolano* e suas nuances políticas.

Esse cânone romano em Shakespeare é bastante amplo pois possui fontes diversas, com alusões a escritores e personagens da literatura greco-romana e também trata de conflitos políticos complexos em que temas como a invasão, a rebelião do povo e o banimento de

⁹ “as a source of ethical and political lessons” (Kahn, 1997, p. 8).

¹⁰ “He takes Rome more seriously and sees its heroes more critically than others do” (Khan, 1997, p. 13)

personagens relevantes dessas peças, parecem se destacar. Para Miola (1983, p. 17), Shakespeare utiliza em especial três ideais romanos para compor essas obras: a constância, a honra e o termo latino *pietas*, definido como o respeito dedicado à família, ao país e aos deuses. Faremos uma breve apresentação desse cânone romano com o intuito de relacionar cada obra com *Coriolano*, a fim de encontrarmos conexões que permitam tirarmos conclusões mais sólidas que nos ajudarão a entender melhor a última tragédia de Shakespeare.

Começamos pelo poema narrativo, *The Rape of Lucrece*, que, a grosso modo, mostra a luta dos romanos contra aqueles que governam Roma e uma espécie de auto sacrifício heróico que espera alcançar em contrapartida a honra e a fama. Temos também a temática do estupro não apenas físico, como também metafórico, pois a violação de Lucrecia é como se representasse também a invasão de Roma por um estranho, nesse caso um etrusco. Em *Coriolano*, temos também a luta de Caio Márcio, primeiramente, contra o povo romano, que se transformará em um conflito contra a cidade como um todo após o seu banimento dela. Ao tentar invadir Roma, Coriolano age como um violador, não tão diferente do estuprador de Lucrecia, já que pretende adentrar e subjugar a cidade romana, dessa vez também como um estrangeiro, já que está a serviço dos volscos.

Tito Andrônico, por sua vez, traz entre tantas temáticas uma bastante similar: o banimento da cidade. Lucius, ao tentar resgatar os seus irmãos, acaba por ser banido de Roma, porém, diferente de Coriolano, retornará triunfante, pois será o único dos filhos de Tito a sobreviver e que destronará Saturnino no fim da peça. Sua reintrodução a Roma é bem sucedida porque mesmo banido, nunca deixou de ser romano. Coriolano possui outro ponto em comum com Tito, ambos seguem um estrito código de honra militar e, por não terem o controle da linguagem, sucumbem e sentem-se traídos pela cidade contra a qual tentam se vingar (Miola, 1983, p. 204).

Outro tema recorrente no cânone romano é a temática da conspiração que começa a ser delineada em *Tito Andrônico*, com as artimanhas que irão levar a tomadas de decisão errôneas por parte de Tito Andrônico, resultando na ascensão de Saturnino e Tamora ao poder e em uma carnificina com direito a um banquete com carne humana. De acordo com Miola (1983, p. 73), isso também ocorrerá em *Júlio César*, de uma forma mais arquitetada e que envolverá a elite romana, resultando numa guerra civil. Em *Coriolano*, a conspiração será habilmente conduzida pelos tribunos do povo, interligada com as sucessivas traições a que o herói militar passará. Ainda sobre *Júlio César*, a morte do personagem que dá nome à peça, dará início a uma guerra

civil que se estenderá em *Antônio e Cleópatra*. Em contrapartida, em *Coriolano* temos uma luta de classes, opondo seriamente os plebeus, intermediados pela manipulação dos tribunos, e os patrícios que não aceitam os novos direitos que o povo passou a usufruir após o fim da monarquia. Miola (1983, p. 165) observa que comparado a *Lucrece*, *Tito Andrônico*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* não retrata uma mudança política, apesar disso podemos dizer que o conflito nele apresentado é muito mais profundo, pois afeta as instituições sociais e se caracteriza como um clássico exemplo de tragédia social de difícil solução. Em outras palavras, não será solucionado com a morte do herói trágico, pois é um problema que afeta muito mais do que a simples ascensão e queda de governantes.

Os conflitos apresentados no cânone romano também possuem um outro elemento recorrente: o cerco seja de romanos contra romanos, como também de forças inimigas contra Roma. Miola (1983, p. 173) cita o cerco feito por Tarquin em *Lucrece*, de Roma por Lucius e os godos em *Tito Andrônico*, pelos conspiradores de Júlio César na peça de mesmo nome e por Otávio em *Antônio e Cleópatra*. No caso de *Coriolano*, é o próprio herói trágico que se volta contra Roma e, aliado aos volscos, pretende destruir a antiga pátria. Podemos dizer que o cerco a Roma feito por Coriolano é o que não trará nem honra e nem orgulho pois, caso fosse colocado em prática, representaria o sucesso de Túlio Aufídio, sendo o herói romano apenas um instrumento subordinado para a obtenção da fama pelo inimigo.

Mesmo assim, as façanhas militares de Coriolano, como bem menciona Miola, são exemplos da *Romanitas* do herói romano, e todas as cicatrizes colhidas nos sucessivos combates são sinais de constância e coragem que contribuem para a construção de sua identidade e que o coloca no mesmo patamar de Tito Andrônico, Júlio César e Marco Antônio, antes de se relacionar com Cleópatra, de acordo com a ressalva de Miola (1983, p. 169). Aliás, Marco Antônio parece realmente ter essa dupla identidade. O impetuoso general, amigo de Júlio César, irá proferir um dos mais convincentes discursos após a morte deste, tornando-se um exemplo máximo da boa retórica argumentativa, exatamente o oposto de Coriolano, totalmente inábil com as palavras. Por sua vez, na peça que leva o seu nome, Marco Antônio é seduzido e eclipsado pelo poder exercido por Cleópatra, que o levará à queda, muito distante do astuto militar romano da tragédia *Júlio César* e, nesse ponto, próximo a Coriolano que também sucumbirá diante de uma mulher, neste caso a própria mãe, Volumnia.

Miola (1983, p. 181) destina boa parte da sua reflexão sobre *Coriolano* destacando a prática da retórica entre os romanos, considerando-a uma arte de persuadir através do discurso. Os feitos dos romanos se davam pelos campos de batalha e as conquistas que envolviam o uso das palavras dentro dos muros de Roma (Miola, 1983, p. 181). Essas reflexões sobre a retórica em *Coriolano* merecem maior destaque, pois esta técnica serve como instrumento persuasivo com fins claramente políticos. A técnica da retórica em Shakespeare é um trabalho de aperfeiçoamento herdado, principalmente, por Erasmus, Susebrotus, Cícero e Quintiliano. Miola explica que “Dos dois últimos, especialmente de Cícero, Shakespeare aprendeu sobre uma Roma na qual o discurso era o modo primário de interação pública e pessoal, e a *eloquentia* (eloquência) era a mais alta realização pessoal, cívica e moral¹¹” (1983, p. 181). Cícero acreditava que o melhor orador era aquele que conseguia instruir o outro (Miola, 1983, p. 182). Miola é feliz em sua consideração de Menênio como um exemplo de bem sucedido orador ciceriano. Por exemplo, ele é quem possui maior senso de humor e utiliza a fábula da barriga para tentar convencer e instruir os cidadãos, ao seu modo, sobre a importância da nobreza. Ainda sobre Menênio, este expõe com sucesso a *urbanitas* de Quintiliano, “Ao longo da peça, a fala de Menênio manifesta a *urbanitas*, aquela mistura única de sagacidade sofisticada e decoro, elogiada por Quintiliano¹²” (1983, p. 182). Miola define *urbanitas* como “uma virtude urbana peculiar aos moradores da cidade como Menênio¹³” (1983, p. 183). Como dissemos anteriormente, a palavra só tinha força e poder dentro dos limites de Roma. Isso explica porque Menênio não consegue convencer Coriolano a desistir de invadir Roma, já que isso se dá fora dos domínios da cidade romana (Miola, 1983, p. 183).

Como cidadão romano, Coriolano é mal sucedido pois não cumpre os deveres cívicos e sociais como orador. O herói romano não usa com habilidade a oratória, proposta central da retórica de acordo com Cícero (Miola, 1983, p. 187). Coriolano está cercado de pessoas que dominam a oratória, sendo um estrangeiro diante de outros romanos. Ele é o oposto do orador ciceriano. Volumnia também domina a oratória, aplica e quer que o filho seja capaz de usar com maestria o que Miola chama de *lenitas*, “‘a suavidade’, que é a marca registrada do estilo

¹¹“From the last two, especially from Cicero, Shakespeare learned of a Rome wherein discourse was the primary mode of public and personal interaction, and *eloquentia* the highest personal, civic, and moral achievement” (1983, p. 181).

¹² “Throughout the play Menenius's speech manifests *urbanitas*, that unique mixture of sophisticated wit and decorousness lauded by Quintilian” (1983, p. 182).

¹³ “an urban virtue peculiar to city dwellers like Menenius” (1983, p. 183).

conciliatório de Cícero¹⁴” (1983, p. 190). Os tribunos também fazem uso da oratória, no mais baixo e destrutivo sentido, aliando o teor conspirador com o do interesse próprio, tanto para ganhar a simpatia do povo como para aniquilar Coriolano.

Em *Cimbeline*, o mesmo princípio de *Romanitas* presente em Coriolano aparecerá com Caius Lucius, mas Roma não é mais um ideal, antes um modelo que deve ser rompido. Imogen declara que há um mundo além da Bretanha, ressoando o mesmo que Marco Antônio exprimiu ao se instalar no Egito e, principalmente, Coriolano ao ser banido de Roma. O modelo que tentam romper é exatamente o romano, o que levará à derrota tanto de Marco Antônio quanto de Coriolano, como se não houvesse vida fora dos muros de Roma. *Cimbeline*, peça que fecha esse ciclo do cânone romano, tenta mostrar que os modelos romanos devem ser superados pelos modelos britânicos. Como bem sintetiza Miola, “as diferenças entre a civilização romana e a britânica são, uma fundada na autoafirmação, na vingança e no derramamento de sangue; a outra, no perdão e na misericórdia¹⁵” (1983, p.232). Além disso, a honra e a constância dos romanos devem ser superadas pela flexibilidade e a humildade britânica.

Tentamos apresentar, a partir desse breve estudo sobre o cânone romano, algumas características que aproximam *Coriolano* das demais obras escritas por Shakespeare que tem como temática Roma em seus momentos decisivos da história romana que abarcam a monarquia, a república e o império. Passaremos agora a uma breve contextualização de *Coriolano* enquanto tragédia, retomando as reflexões ditas até o momento e que serão mais profundamente analisadas no subcapítulo a seguir.

1.4. Uma breve contextualização de *Coriolano* a partir das características da tragédia shakespeariana.

Um primeiro esboço para ao menos compreender em que a tragédia shakespeariana era diferente das outras tragédias produzidas ao longo do tempo, pode ser obtido a partir da definição de Tom MacAlindon, pois para este o que distingue a tragédia shakespeariana das outras é “o poder da linguagem de Shakespeare, sua percepção da personagem e sua inventividade

¹⁴ ““mildness,” that is the hallmark of Cicero's conciliatory style” (1983, p. 190).

¹⁵ “the differences between Roman and British civilization, the one founded on self-assertion, revenge, and bloodshed; the other, on forgiveness and mercy” (1983, p. 232).

dramatúrgica”¹⁶ (2002, p. 1). Para o mesmo autor, a essência da tragédia dá-se sob dois aspectos: o conflito e a mudança. Em outras palavras, sem conflito não há tragédia. E falando de outro modo, o conflito em si é uma característica inerente ao poder e também ao político.

Como falamos anteriormente, não queremos cair na armadilha de nomear características da tragédia shakespeariana, como se ela seguisse um paradigma metódico com regras intransponíveis. Por outro lado, torna-se inevitável apontar alguns aspectos dela para que possamos fazer uma leitura mais direcionada a nossas intenções que visam compreender minimamente a tragédia shakespeariana e a inserção de *Coriolano* dentro desse grupo.

Um aspecto que chama a atenção nas tragédias shakespearianas é o alívio cômico que é utilizado para suavizar o conflito que se sobressai naquele momento. Isso é bem explícito em algumas obras, por exemplo, em *Romeu e Julieta* (1595), em que a personagem Mercúcio com seus trocadilhos nos proporciona uma espécie de atenuação catártica, pois nesse momento esquecemos que estamos diante de uma história trágica. Ironicamente, as duas personagens mais cômicas em Shakespeare não vêm diretamente das chamadas comédias, isto é, Mercúcio na obra já citada e John Falstaff, famoso como o amigo do futuro Henrique V, que ganhou vida principalmente na primeira parte de *Henrique IV* (1596-1598), uma das peças históricas shakespearianas. No caso de *Coriolano*, em um primeiro momento parece inexistir esse aspecto, porém alguns críticos argumentam exatamente o contrário. Por ser uma peça de teatro, tudo vai depender da interpretação dos diretores que adaptam a obra. Vale destacar que a cena em que os três criados volscos conversam entre si sobre as qualidades de Coriolano que sempre “surrou” Aufídio não deixa de carregar uma alta dose de ironia e, ao mesmo tempo, de uma sutil comicidade. Outra cena a ser destacada é quando Coriolano pede os votos do povo. Essa comicidade ficará bastante evidente na adaptação televisiva da peça dirigida por Moshinsky.

Nem por isso concordamos com George Bernard Shaw, que na epístola feita para Arthur Bingham Walkley em *Man and Superman* de 1903, dizia considerar *Coriolano* a maior comédia shakespeariana, embora haja nessa afirmação uma alta dose de ironia. Karen Aubrey no artigo, “Shifting Masks, Roles, and Satiric Personae: Suggestions for Exploring the Edge of Genre in Coriolanus” contido no livro *Coriolanus* (1995), editado por David Wheeler, afirma que a referida peça tem sido constantemente criticada por não preencher completamente as características esperadas para uma tragédia. Para Aubrey, “o trágico na peça frequentemente

¹⁶ “the power of Shakespeare’s language, his insight into character, and his dramaturgical inventiveness” (2002, p. 1).

anima e intensifica o satírico”¹⁷ (1995, p. 299). Sem nos estendermos demasiadamente sobre esse aspecto, a mesma Aubrey apoia-se na noção de sátira menipeia de Mikhail Bakhtin. A autora cita James Holstun, que explica como se dá esse elemento satírico em *Coriolano*:

Ele chama a peça de uma sátira aristocrática na qual o próprio gênero da tragédia é satirizado e na qual as conotações trágicas são usadas como um modo de retórica política para mostrar a tragédia como repetível. O mascaramento do satírico pelo trágico é intensificado pela aparente atribuição do papel de herói trágico a Coriolano. Uma vez que sentimos ter identificado um “herói trágico”, somos então tentados a ver a totalidade estrutural da peça como trágica¹⁸

(Aubrey, 1995, p. 300).

A possível ingenuidade de Coriolano é comparada por Aubrey à falsa ingenuidade da técnica menipeia que a personagem shakespeariana utiliza como não compreensão do que acontece (1995, p. 314). Por fim, Coriolano é comparado ao Rei Jaime I, “em textos menipeus, Coriolano, e por implicação, Jaime, é visto como um homem que é soberano numa época que não deseja ou necessita de poder absoluto da realeza, uma personagem deslocada no tempo”¹⁹ (Aubrey, 1995, p. 324). Patricia K. Meszaros acrescenta que a peça é uma sucessão de falas e atos incompreendidos, “Coriolano não entende ninguém na peça e não é entendido por ninguém porque ele é o único a aderir a uma visão de mundo que deixou de ser válida tanto para as outras personagens quanto para o público jacobino da peça”²⁰ (1995, p. 147). Esse sentimento de não pertencimento e a insistência em fingir não compreender o que acontece, que representa um papel que não condiz com a realidade, é o que torna, de acordo com Aubrey, *Coriolano* um exemplo de sátira.

Essa incompreensão de Coriolano está ligada à linguagem. Nesse sentido, Catherine Bates diz que para os humanistas da Renascença, “o controle das palavras foi um primeiro passo no controle do mundo”²¹ (2002, p. 196). Os verdadeiros heróis e as verdadeiras heróinas em Shakespeare seguem esse lema renascentista. Um bom exemplo é o famoso discurso de Marco

¹⁷ “the tragic in the play often enlivens and intensifies the satiric” (1995, p. 299).

¹⁸ He calls the play an aristocratic satire in which the genre of tragedy itself is satirized and in which the tragic overtones are used as a mode of political rhetoric by which to show tragedy as repeatable. The masking of the satiric by the tragic is intensified by the apparent casting of Coriolanus in the role of tragic hero. Once we feel we have identified a “tragic hero,” we are then tempted to view the structural entirety of the play as tragic (Aubrey, 1995, p. 300).

¹⁹ “in Menippean texts, then Coriolanus, and by implication, James, is seen as a man who is kingly in a time which wants or needs no absolute power of kingship, a character displaced in time” (Aubrey, 1995, p. 324).

²⁰ “Coriolanus understands no one in the play and is understood by no one because he alone adheres to a world view which has ceased to be valid either for the other characters or for the play’s Jacobean audience” (1995, p. 147).

²¹ “the control of words was a first step in the control of the world” (2002, p. 196).

Antônio em *Júlio César*, logo após a morte de Júlio César e porque não dizemos de Volumnia, que também através do discurso incisivo que coloca Roma acima da família, leva o próprio filho à degola. Vale ressaltar que não apenas heróis e heroínas dominam a retórica, mas também os vilões, bastando lembrarmos de Iago em *Otelo* e Ricardo III, da peça de mesmo nome, escrita entre 1592 e 1593. Fica claro que a arma mais poderosa para Shakespeare é a palavra. Além disso, de acordo com Russ McDonald, enquanto Hamlet ama palavras, Coriolano odeia-as (2002, p. 45).

Fernanda Teixeira de Medeiros, no artigo “Shakespeare, cultura e modernidade: um comentário sobre *Coriolano* (1608)”, de 2015, compartilha da mesma opinião, “Coriolano se nos apresenta como um guerreiro que prefere as espadas, recusa a retórica, e paga um preço alto por isso” (2015, p. 44). Medeiros cita Peter Platt e Russ McDonald para refletir sobre a cultura retórica que aproxima a cultura elisabetana e a que vivemos, no pior sentido que se possa ter. A retórica exige o domínio da palavra, porém isso nem sempre é usado para os fins mais elevados. Platão em *Fedro ou da beleza* (2000) mostra um diálogo travado entre Sócrates e Fedro em que aquele analisa o discurso sobre o amor elaborado por Lísias, um sofista que usa a linguagem como um produto de convencimento. Platão fala sobre os tribunais em que não importa o conhecimento da verdade, mas do que é verossímil, para concluir que o papel principal do orador é o convencimento: “O orador deve atentar apenas no que é convincente, deixando de lado a verdade, tal a regra que cumpre observar nos discursos e na qual consiste a verdadeira arte” (Platão, 2000, p. 116-117). Com essa afirmação, Platão, através de Sócrates, constata o que ocorre na vida real e não o que de fato acreditava ser o desejável. Coriolano, seja como militar romano ou como um representante dessa cultura elisabetana, precisa encenar um papel, isto é, parecer ser aquilo que esperam dele. O que Medeiros conclui é que a retórica apesar desse cunho negativo que carrega, precisa ser exercitada como uma linguagem mediadora entre o sujeito e o mundo. É exatamente isso que falta a Coriolano que, diante dessa impossibilidade, não consegue se conectar com o mundo que o cerca e distancia-se da cidade como um todo, obtendo sucesso apenas naquilo em que a oratória é desnecessária. Coriolano é uma espécie de personagem sem filtro que não consegue ser flexível, porquanto não consegue encenar os variados papéis que a vida exige. Todavia, essa afirmação merece uma ponderação, “A melhor qualidade de Coriolano

é que ele não consegue mentir. O que ele diz pode ser desagradável, odioso, mas não é bajulação, não esconde objetivos secretos”²² (King, 1989, p. 75).

Em *Coriolano*, como aconteceu antes em *Júlio César* e *Timão de Atenas* (1605), temos um embate entre a cidade e o herói. Jan Kott inclusive é taxativo ao considerar como protagonistas de *Coriolano*, a pólis e o herói, nesse caso, Coriolano (2003, p. 169). No caso de Coriolano, este torna-se o inimigo da cidade e logo depois volta para se vingar. Tal como em *Timão de Atenas*, Coriolano é, por extensão, o inimigo do povo e de todas as tragédias romanas, *Coriolano* é aquela em que se dá o embate mais incisivo do herói trágico contra a cidade de Roma, revelando-se esta como a grande antagonista (McEarchen, 2002, p. 220). Talvez isso explique porque essa seja uma tragédia em que apenas o protagonista morre, pois é como se Coriolano enfrentasse diretamente toda a cidade de Roma e apenas uma das partes irá sobreviver.

O general romano talvez seja o herói trágico shakespeariano que menos causa empatia no leitor-espectador, e como bem coloca Kott, ele “pode suscitar diversos sentimentos mas jamais a simpatia” (2003, p. 167). Para Russ McDonald, “*Coriolano*, sua última tragédia romana, é uma peça difícil, tanto no sentido de sua complexidade quanto em seu tom austero e inflexível, seu herói é orgulhoso, desagradável e difícil de gostar, mantendo distância tanto dos outros personagens quanto do público”²³ (2002, p. 41). *Coriolano* seria nas palavras de David Bevington a tragédia da desilusão/desencanto (*disillusionment*) pois, “oferece o ceticismo como a única resposta honesta para o dilema trágico da humanidade”²⁴ (2002, p. 66). Porém, vale ressaltar que Coriolano é um herói militar que sempre se doou integralmente a Roma e o seu banimento pode ser interpretado como um ato de ingratidão pelos serviços prestados. Além disso, a forma como é morto pelos volscos chega a ser indigno para uma personagem desse porte. Talvez esses aspectos ajudam a tornar a peça extremamente intrigante chamando a atenção, especialmente no século XX, tanto da extrema direita quanto da esquerda radical, que se interessaram igualmente pela peça por motivos antagônicos. Coriolano era visto pelo primeiro grupo como um exemplo máximo de um guerreiro que através da força conquistava todos os objetivos. Essa força e impetuosidade eram bastante valorizadas principalmente durante a ascensão do fascismo,

²² “Coriolanus' best quality is that he cannot lie. What he says may be dislikeable, hateful, but it is not flattery, does not cover secret aims” (King, 1989, p. 75).

²³ “*Coriolanus*, his late Roman tragedy, is a hard play, both in the sense of its difficulty and in its tough, unyielding tone; its hero is proud, unpleasant, and hard to like, keeping his distance both from others and from the audience” (2002, p. 41).

²⁴ “offer scepticism as the only honest answer to humanity's tragic dilemma”. (2002, p. 66).

estendendo-se de certa forma para as artes, como fica claro com o movimento vanguardista futurista²⁵. No outro extremo, a esquerda via Coriolano como um exemplo de tirano que, ao chegar ao poder, governaria apenas para as elites, oprimindo o povo, retirando direitos conquistados e cessando a representatividade, mesmo que questionável, exercida pelos tribunos da plebe.

Coriolano é ofuscado pela presença imponente de sua mãe, Volumnia, o que o torna um personagem com uma personalidade muito dependente e submissa aos desejos maternos, embora impetuoso como militar. O complexo de Édipo tem sido largamente explorado nessa peça e de certa forma nos ajuda a compreender como a relação de ambição e vingança se dá em *Coriolano*. Esses dois aspectos parecem estar presentes na maioria das tragédias shakespearianas. Robert N. Watson os considera como problemas morais. Para o crítico, “tragédias de ambição, então, frequentemente se tornam histórias nas quais a ordem natural ou social, auxiliada pela psique humana dividida, torna-se a vingadora”²⁶ (2002, p. 163). Por sua vez, o sujeito da vingança na peça dá-se da classe que está em posição de inferioridade, isto é os plebeus, contra a aristocracia, que não aceita qualquer concessão de direitos ao outro grupo. Coriolano é uma espécie de herói interdito que não consegue ser aquilo que almeja, visto que a sua ambição visa atender mais aos desejos da mãe do que dele próprio. Quando tenta retomar o cargo de cônsul, Coriolano age como uma criança ao ser repreendido pela mãe:

CORIOLOANO
 Calma eu lhe peço.
 Mãe, não me repreenda; eu já vou indo
 Para o mercado. Qual um saltimbanco
 Conquisto os corações e volto amado
 Por todos os ofícios. Já estou indo.
 Saúdem minha esposa. Volto cônsul,
 Ou nunca mais confiem nesta língua
 Pra mais bajulações.

(Shakespeare, Ato III, cena ii, 1995, p. 201).

Robert N. Watson afirma que os plebeus são responsáveis pela destruição de Coriolano, porém acreditamos que essa conclusão está em aberto na peça. Volumnia também tem a sua parcela de culpa, porque não conseguiu dar uma educação ao filho que fosse além das qualidades

²⁵ Para um estudo mais aprofundado, sugerimos a leitura do Movimento Futurista e o livro: HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

²⁶ “Tragedies of ambition, then often become stories in which the natural or social order, aided by the divided human psyche, becomes the avenger” (2002, p. 163).

bélicas. Michael Hathaway observa que “Nas peças históricas, os reis adquirem carisma através do valor militar, assim como Otelo e Coriolano”²⁷ (2002, p. 116). Porém, no caso do militar romano, essa parece ser a única empatia que cria com o público, pois diante da falta de qualidades carismáticas, o público-leitor dificilmente se identifica com o sofrimento de Coriolano, pouco se importando com a expulsão deste de Roma e o fim trágico a ele destinado. Mas isso também dependerá da familiaridade do leitor/espectador com a peça. Harold Bloom (1998, p. 704) não vê Coriolano como antipático ao público apesar do herói romano ter uma consciência limitada. Além disso, Bloom faz uma importante constatação: “o gosto pela peça costuma ser cultivado, i.e., não espontâneo” (1998, p. 707).

Como bem coloca Medeiros, “Hamlet é o herói trágico mais cultuado de Shakespeare; Caio Márcio, seu protagonista menos carismático, dentro e fora de sua peça” (2015, p. 49). Vale ressaltar que Coriolano é um personagem cheio de ambiguidades que, ao mesmo tempo, o tornam íntegro quanto a princípios, mas desprezível por ter uma visão política que conserva um pensamento fora de época, como se Roma não tivesse superado a fase monárquica.

As leituras contemporâneas de *Coriolano* geralmente relacionam a personagem central da tragédia como um exemplo de tirano. É impossível cravar se Shakespeare via o seu personagem criado como um exemplo de tirano ou se fazia alguma alusão a quem governava naquele período na Inglaterra, visto que, como bem coloca Stephen Greenblatt no livro *Tyrant - Shakespeare on politics*, de 2018, Henrique VIII em 1534 passou a considerar como crime punido com a pena de morte quem se referisse aos governantes como sendo tiranos (2018, p. 3). Em outras palavras, não havia liberdade de pensamento naquela época, muito menos nos palcos, servindo como exemplo Ben Jonson, que com a peça *The Isle of Dog* (1597), causou uma enorme repercussão, sendo preso e por pouco não acarretou como consequência a demolição de todos os teatros londrinos (Greenblatt, 2018, p. 3). No mesmo livro de Greenblatt, há um estudo detalhado sobre as personagens mais tirânicas nas peças shakespearianas. Shakespeare usava algumas artimanhas para abordar esse tema, evitando ao escrever as tragédias trazer para os palcos a Inglaterra contemporânea, preferindo retratar momentos históricos em um tempo distante ou usando o retoque de que se tratava de uma ficção sem relação direta com o presente.

No capítulo denominado “Resistible Rise”, do livro de Greenblatt citado acima, o autor classifica a postura de Coriolano como a de um sociopata. Há vários argumentos que corroboram

²⁷ “In the history plays kings acquire charisma through military valour, as do Othello and Coriolanus” (2002, p. 116).

essa associação, visto que a Coriolano falta empatia e qualquer consideração por aqueles que não pertencem à nobreza. Mais adiante, o mesmo Greenblatt diz que Coriolano foi muito mal criado, sem supervisão e restrição dos adultos, alimentando uma personalidade narcisista, insegura, cruel e insensata, impedindo que se tornasse um adulto maduro (2018, p. 166). Essas características parecem ter passado diretamente do pai para o filho. Quando Valéria, amiga da família de Coriolano, descreve o jovem Coriolano torturando e fazendo em pedaços uma pobre borboleta, Volumnia sente-se orgulhosa pelas características herdadas, “É repente como os do pai” (Shakespeare, Ato 1, cena iii, 1995, p. 77).

Como bem coloca Greenblatt, Coriolano despreza o que é diferente dele, não admite que os plebeus tenham representantes, os chamados tribunos da plebe (2018, p. 157), não concorda em distribuir o trigo estocado, ficando claro que o general romano defende que o alimento deve ser distribuído apenas entre a elite e os militares romanos, até porque para Coriolano o povo não passa de fragmentos, “Go get your home, you fragments”²⁸ (Shakespeare, Ato 1, cena i, 1995, p. 63), Greenblatt faz uma importante ressalva, “Mas fragmentos podem não ser silenciados”²⁹ (2018, p.13). Aprofundaremos esse aspecto quando analisarmos as versões filmicas de *Coriolano*.

Como salienta Greenblatt, sobre a cena em que Coriolano tenta libertar um cidadão volsco que se encontra sob domínio dos romanos, o general romano não consegue se lembrar do nome dessa pessoa e fracassa nessa boa ação simplesmente porque “Para os patrícios, os plebeus não têm nomes”³⁰ (2018, p. 159). Há uma clara intenção da nobreza, incluindo os tribunos do povo, de desqualificar o papel do povo como pertencente ao corpo político. Essa tática é típica do jogo de poder político, pois ao desvalorizar o papel do outro, justifica-se não atribuir protagonismo a esse grupo.

Emma Smith no livro, *This is Shakespeare - How to read the world’s greatest playwright* (2019), faz uma breve e ao mesmo tempo bastante intrigante análise sobre as principais peças de Shakespeare. No capítulo sobre *Coriolano*, foca exatamente sobre esse episódio do esquecimento de Coriolano em relação ao cidadão volsco que conheceu. Smith frisa que Sigmund Freud acreditava que por mais banal que fosse o esquecimento, esse carregava um motivo, isto é, todo lapso tem um significado e um porquê de ter ocorrido (2019, p. 277). A mesma autora acrescenta

²⁸ Preferimos manter a citação no original, pois na tradução que utilizamos feita por Barbara Heliodora, o termo *fragments* é traduzido por frangalhos, perdendo um pouco do sentido que o termo tem no original.

²⁹ “But the fragments could not be silenced” (2018, p.13).

³⁰ “For the patricians, the plebeians have no names” (2018, p. 159).

que o esquecimento está ligado à traição, “Talvez, então, de alguma maneira, seja a si mesmo e à sua própria futura traição que Coriolano está esquecendo, quando não consegue se lembrar dos volscos que colaboraram com o inimigo”³¹ (Smith, 2019, p. 277). Há uma recusa que talvez possa ser interpretada como um desprezo da nobreza em nomear os que não fazem parte da sua classe, como no caso dos plebeus que são vistos como fragmentos, que aos olhos dos patrícios não passam de uma horda desorganizada, faminta, não merecendo, portanto, qualquer apreço:

MÁRCIO

Quem for gentil com vocês só bajula
 O que há de vil. O que querem, cachorros,
 Que não amam paz nem guerra. Uma assusta,
 Outra os leva a gabar-se. Quem espera
 Que se afirmem leões, encontra lebres;
 Raposas, gansos. São tão firmes, todos,
 Quanto a brasa no gelo, ou o granizo
 Que fica ao sol. Vocês acham virtude
 Fazer herói o transgressor punido,
 Maldizer a justiça. O que tem mérito
 Ganha seu ódio; as suas preferências
 São fome de doente, que só tem desejos
 Pelo que lhe faz mal. Quem depender
 Do seu favor voa com asas de chumbo,
 Derruba troncos com palha. Que morram!
 Confiar em quem muda a toda hora?

(Shakespeare, ato 1, cena i, 1995, p. 59-61).

A questão do nomear nessa peça é bastante relevante, visto que o próprio nome Coriolano é um acréscimo dado a Caio Márcio após a batalha de Coriolis, os vários adjetivos pejorativos direcionados aos plebeus é uma forma de anular as suas singularidades e “O esquecimento do nome torna-se, de certo modo, sobredeterminado em *Coriolano* por causa do contexto de nomeação na peça”³² (Smith, 2019, p. 280).

O erro de Coriolano é não conseguir perceber o jogo político em que insiste em não participar. Greenblatt define os patrícios como plutocratas que usam a retórica populista antes da eleição para, quando se instalarem no poder, abandonarem as promessas para os mais necessitados e introduzir um governo das elites. Volumnia resume bem como o Coriolano político deve agir, após a desastrada conversa deste com os tribunos da plebe:

³¹ “Perhaps, then, in some way, it’s himself and his own future treachery that Coriolanus is forgetting, when he can’t remember the Volsci who collaborated with the enemy” (2019, p. 277).

³² “Forgetting the name becomes somehow overdetermined in Coriolanus because of the context of naming in the play” (Smith, 2019, p. 280).

VOLUMNIA
 Porque agora é que lhe vai caber
 Falar ao povo; não pelo que pensa,
 Nem pelo que diz o coração,
 Mas com palavras tão só decoradas
 Por sua língua, mesmo que bastardas,
 Sílabas falsas segundo o seu peito.
 Isso não vai trazer-lhe mais desonra,
 Do que tomar com lábia uma cidade,
 Que de outro modo custaria sangue
 E risco à sua fortuna.
 Eu dissimularia a natureza
 Onde o fado e os amigos o exigissem;
 E o faria com honra. Eu falo aqui
 Qual filho, esposa, senador ou nobre;
 Ou prefere mostrar a essa gentalha
 Um ar zangado e bajular um pouco
 Para comprar o amor e a segurança
 Cuja falta é a ruína.

(Shakespeare, Ato 3, cena ii, 1995, p. 195-197).

As palavras proferidas por Volumnia nos remete diretamente a Maquiavel, que em *O Príncipe*, afirma que o mais importante é aparentar ter uma qualidade, mais do que realmente tê-la, “Assim, é bom ser e parecer piedoso, fiel, humano, íntegro e religioso; mas é preciso ter a capacidade de se converter aos atributos opostos, em caso de necessidade” (2011, p. 94).

Os plebeus podem ser considerados pelos patrícios como fragmentos, porém também fazem parte do corpo político e precisam ser encarados como integrantes da cidade. Num primeiro momento, aceitam a candidatura de Coriolano a cônsul para depois questioná-la ao serem confrontados pelos tribunos da plebe que, preocupados em perderem seus postos, acabam por persuadir os plebeus a não aceitarem o general romano como líder político de Roma. Como citamos anteriormente, para Shakespeare a linguagem é a arma mais valiosa que o ser humano tem e quem faz bom uso dela, dominando-a, por extensão, domina o mundo. Esse papel Coriolano não sabe encenar, pois é inábil com as palavras (King, 1989, p. 31). Além disso, falta reflexão no general romano, e concordamos com Wheeler que considera “Coriolano, o menos introspectivo dos heróis shakespearianos”³³ (1995, p. 132). Medeiros enfatiza a questão retórica e o domínio da linguagem falada ausente em Coriolano, que não consegue captar a essência do ser humano que também é texto, ou seja, é necessário dominar a arte da retórica, a linguagem e os nuances que permeiam o indivíduo: “Faltou a Caio Marcio a capacidade de ‘self-fashioning’, de

³³ “Coriolanus, the least introspective of Shakespearean heroes” (1995, p. 132).

modelagem de si próprio; faltou-lhe a noção de que indivíduos também são *textos* na lógica de uma cultura retórica, cuja *essência* inexistente” (Medeiros, 2015, p. 49). De acordo com Medeiros, o não domínio desse tipo de linguagem é que levou à queda de Coriolano: “Coriolano morreu de uma certa narrativa de si, assim como Otelo e Lear; modelou-se em um texto pouco flexível, calcado em "verdades" advindas da mãe. Foi vítima da linguagem, mais do que das punhaladas que o assassinaram” (2015, p. 49).

Não podemos também deixar de mencionar os tribunos da plebe, Sicínio e Brutus. Agem de acordo com o que lhes convém, utilizando o povo como massa de manobra para se manter no poder. Eles são o que poderíamos dizer de políticos profissionais. Uma associação bastante válida é a de compará-los a certos políticos da contemporaneidade, que utilizam de um discurso convincente para alcançar o poder, para logo depois de instalados nele revelar a sua verdadeira face e defender não mais os interesses daqueles que os elegeram, mas calá-los através da artimanha de falar por eles para não dar oportunidade do povo ter voz própria. Assim como as outras personagens que rodeiam Coriolano, os tribunos também dominam a técnica da retórica, talvez da forma mais perigosa possível, já que subordinam o povo aos seus discursos, que sempre visam vantagens e não necessariamente melhorias para os plebeus.

Podemos também dizer que Coriolano foi vítima de sucessivas traições. Tema bastante recorrente nas tragédias romanas de Shakespeare, em *Coriolano* ela parece ser a pior das acusações, principalmente para o herói trágico. A traição atinge em cheio o orgulho de Coriolano, que ao ser acusado de traidor pelo povo e seus tribunos não consegue manter a postura, perdendo o pouco da serenidade necessária para alcançar o posto de cônsul. Ao ser banido de Roma, Coriolano se sente traído pela cidade como um todo e resolve se vingar aliando-se ao seu maior inimigo Túlio Aufúdio, podendo esse ato ser também considerado um ato de traição. Por fim, promete aos volscos destruir Roma, mas sucumbe à mãe, sendo, por fim, acusado de traidor e assassinado.

Através das reflexões propostas, vemos que existem algumas características que se sobressaem em Coriolano: temos um profundo conflito travado por este tanto com o mundo interior, na tentativa de superar suas fragilidades, muito embora lide muito mal com isso, como com o mundo exterior, nesse caso o antagonismo em relação aos plebeus e aos tribunos; a mudança de percepção que o banimento de Roma causa a Coriolano, que de herói militar romano passa a ser a maior ameaça dessa população, bem como a mudança drástica após o retorno

triumfante de Coriolis, pois no momento de seu auge que ocorre a queda; o sentimento de vingança que parece dar mote para que Coriolano tente colocar em prática não apenas aos seus rivais não patrícios, mas extensivo a toda a população de Roma e a ambição que acabará por derrubar o herói trágico mesmo que seja uma ambição não cultivada por ele, porém, ao se apropriar dela, isso também contribuirá para o seu fim.

1.5. Uma proposta de leitura política de *Coriolano*

Andrew Cecil Bradley via *Coriolano*, se não como uma das maiores criações de Shakespeare, pelo menos como uma de suas mais marcantes (1970, p. 1). Visão similar a de T. S. Eliot, outro admirador de *Coriolano*, escrevendo para este alguns poemas, e apesar de admitir não ser uma peça tão interessante quanto *Hamlet*, via nela, juntamente com *Antônio e Cleópatra*, um dos mais bem sucedidos trabalhos de Shakespeare³⁴.

Bradley não achava que *Coriolano* tinha como aspecto principal o conflito político, destinando essa especificidade às peças históricas shakespearianas. Talvez influenciado por essa perspectiva, Bárbara Heliadora escreveu *O homem político em Shakespeare* (2005), em que mostra com clareza e detalhe essa malha sociopolítica em volta das peças históricas e que se estende também à obra de Shakespeare como um todo. Além disso, Bradley enfatizou a natureza nobre do militar romano, defendendo que este não era um tirano, mas um aristocrata. Porém, mesmo se assumirmos esse pressuposto como verdadeiro, não deixa de ser uma visão política sobre a peça, já que como aristocrata, Coriolano se indis põe contra aqueles que não fazem parte de sua classe social, ou seja, os cidadãos e seus representantes, os tribunos do povo, caracterizando dessa forma uma peça que pode ser interpretada como de um conflito social, que leva, por extensão, a uma intensa luta de classe.

De acordo com David Wheeler (1995, p. xix), as produções de *Coriolano* desde 1680 até pelo menos a metade do século XVIII procuraram mostrar o conflito entre o parlamento e a monarquia inglesa. Wheeler acrescenta que mesmo nas escassas produções de *Coriolano*, nos séculos XVII e XVIII, sempre foram destacáveis os propósitos políticos (1995, p. xxx). Tratar de política é um tema delicado e, porque não dizer, perigoso. *Coriolano* sempre foi vista como uma peça difícil de ser encenada e de certa forma também controversa.

³⁴ ELIOT, T. S. *Hamlet and His Problems*. In: <<http://www.bartleby.com/200/sw9.html>>.

Essa tendência de conceber a peça *Coriolano* como de alto cunho político tornou-se mais evidente no século XX. É muito famosa a produção de *Coriolan* (1933-34), pela *Comédie Française*, que levou a um princípio de tumulto, mortes, deposição do governo, consequências do conflito entre a extrema direita francesa e os comunistas, como bem descreve Felicia Hardison Londré no livro editado por Wheeler (1995, p. xx). Esse mesmo episódio é descrito por Terence Hawkes (1996, p. 153-154) que também relata a menos conhecida Greve Geral na Grã-Bretanha em 1926, que coincidiu com uma encenação de *Coriolano* em Stratford-upon-Avon no dia da comemoração do aniversário de Shakespeare em 23 de abril de 1926 e que, assim como na França, causou grandes convulsões. Essa greve fez muito sentido principalmente para quem assistia à peça que se inicia com uma grande manifestação popular.

Após a Segunda Guerra Mundial, a peça *Coriolano* foi impedida de ser encenada na Europa Ocidental pelas tropas americanas instaladas no local, com a justificativa de ser uma peça extremamente perigosa. Apenas em 1953 ela voltará a ser encenada nos palcos europeus, como atesta Marjorie Garber (2009, p. 62). A morte de Coriolano na famosa produção inglesa que teve Lawrence Olivier (1959) no papel do herói romano, ficará para sempre marcada, pois ele aparece de ponta cabeça, similar à imagem icônica da morte de Benito Mussolini. Essa será a tônica do século XX, retratar Coriolano como um ditador e tirano. Como podemos ver nos exemplos apresentados, isso se deu através dessa apropriação da personagem para fins ideológicos, ora retratando-a de forma negativa, como ocorreu por parte dos comunistas ora de forma elogiosa, interpretação sugerida pela extrema direita. De acordo com Marjorie Garber (2009, p. 63) entre 1911 e 1920, houve pelo menos 34 produções de *Coriolano* na Alemanha, sendo que durante o governo de Adolf Hitler, *Coriolano* era leitura obrigatória nas escolas alemãs e a personagem principal retratada como um modelo de heroísmo, constantemente associada à figura do *Führer*.

Bertolt Brecht, ao comentar a primeira cena de *Coriolano*, de Shakespeare, junto com seus colaboradores, pensa em como fazer a adaptação dela, descrevendo essa tragédia como uma obra extremamente realista. A forma como Shakespeare descreve todas as personagens e como as relações se desenvolvem, faz os críticos interpretarem a peça tanto de forma realista como pessimista. Acreditamos que a peça possa ser interpretada como uma mistura dessas duas tendências, visto que é realista pois mostra como os jogos políticos se desenvolvem e também pessimista porque a queda de Coriolano não parece fornecer ao leitor-espectador uma reorganização na sociedade.

A Roma republicana retratada por Shakespeare é uma cidade que poderíamos descrever como uma espécie de pré-democracia, vivendo um momento transicional, em que novas situações serão apresentadas e que afetarão diretamente toda a população. A criação do cargo de representantes do povo, chamados de tribunos da plebe, na teoria significa um mecanismo para que o povo tenha voz política. Porém, os tribunos da plebe estão mais próximos daquele grupo de políticos, que sempre existiram e talvez continuarão a existir, que estão mais interessados em representar o que seja bom para eles, ou seja, defendem apenas os próprios cargos. Os cidadãos romanos não podem ser vistos como fracos e inconstantes, pois eles se encontram em uma posição totalmente desfavorável, entre a cruz e a espada, já que se elegerem Coriolano cônsul receberão em troca não apenas o desprezo deste, mas duras retaliações. Vale destacar que não são de todo desprezíveis, pois para que Roma possa vencer seus inimigos, precisa que seu exército tenha postos ocupados por esses mesmos cidadãos. Por outro lado, ao apoiarem os tribunos, o povo fica subordinado a esse grupo, como se vendessem a alma a estes, porém da mesma forma são importantes, pois sem o povo não há representantes deste. Por exemplo, Coriolano vê a presença do povo no combate com os volscos como uma oportunidade de diminuir a insatisfação popular em relação à escassez do trigo:

1º SENADOR: (aos Cidadãos). Vão para casa.
 MÁRCIO: Não; que eles nos sigam.
 Tem muito trigo os vólcios. Que esses ratos
 Vão roer seus tesouros.
 Revoltosos, mostram tanto valor. Peço que sigam

(Shakespeare, 1995, Ato I, cena i, p. 65).

Em resumo, o povo é usado sempre em benefício de outrem, tanto dos tribunos do povo, como dos patrícios. Brecht interpretou que Shakespeare via a guerra como um modo de enfraquecer a posição dos plebeus e que isso era extremamente realista (1988, p. 254). Na lógica de Coriolano, os cidadãos são importantes nos campos de batalha, porém a eles não deve ser destinado nada, pois não fazem parte do corpo político aceito pelo general romano:

MÁRCIO:
 Muito trigo!
 Quem dera que a nobreza, sem piedade,
 Me permitisse usar a minha espada,
 Esquartejando escravos aos milhares,
 Fazendo um monte maior que uma lança

(Shakespeare, 1995, Ato I, cena i, p. 61)

A situação dos plebeus lembra bastante a situação de povos em guerra, em que os governantes adotam a tática cruel de privar do alimento, muitas vezes, cidadãos de um mesmo país como arma de guerra, o que, de forma prática, é um modo mais eficaz e menos dispendioso de eliminar os seus oponentes. Como sugeriu Brecht em um interessantíssimo poema sobre a insurreição ocorrida na parte oriental da Alemanha em 1953, talvez o caminho para solucionar o embate entre a elite no poder e o povo seja destituir o povo:

A Solução

Após a insurreição de 17 de Junho
 O secretário da União dos Escritores
 Fez distribuir panfletos na Alameda Estaline
 Em que se lia que, por culpa sua,
 O povo perdeu a confiança do governo
 E só à custa de esforços redobrados
 Poderá recuperá-la. Mas não seria
 Mais simples para o governo
 Dissolver o povo
 E eleger outro?³⁵

Coriolano, de fato, não parece ser a melhor das escolhas para o cargo de cônsul, porém o povo, apesar dos votos, nessa peça parece que não faz escolhas. Os cidadãos de Roma são obrigados a concordar com os tribunos manipuladores sobre o banimento de Coriolano de Roma. Eles são também convencidos a apoiarem a decisão que os tribunos julgarem como a melhor. Neste caso, não temos a soberania popular sendo respeitada. É como se Shakespeare estivesse perguntando se realmente é o povo que escolhe os destinos da política.

Menênio, por exemplo, é uma personagem, por assim dizer, bastante política na pior concepção que isso possa significar. É dito, até com certa ironia, ser aquele que ama igualmente o povo e os patrícios, porém na prática é uma espécie de bajulador da nobreza, pois este grupo detém o poder na cidade. Isso fica claro quando conta a fábula da barriga para convencer o povo a não se rebelar e aceitar a superioridade dos patrícios.

Shakespeare mostra em sua última tragédia uma visão bastante perturbadora, pois de todas as personagens da peça, talvez a fiel esposa de Coriolano, Virgília, seja a única personagem a destoar diante das diferentes formas de perversidade que circundam a peça. Não existe uma personagem simpática que mostre um caminho que rompa com esse jogo político. Coriolano morre, porém os problemas de Roma não foram solucionados, os plebeus continuam a não

³⁵ In: BRECHT, Bertolt. Poemas. Lisboa: Presença, 1976.

exercer os próprios desejos políticos, os tribunos saem fortalecidos, assim como Volumnia que é recebida como heroína em Roma. Os problemas políticos não só não são resolvidos, como parecem se intensificar, ou seja, o desfecho da peça não leva a uma esperança de dias melhores. É o que Lesky definiu como tragédia cerrada, em que não há saída para o herói.

Acreditamos que a melhor leitura a ser feita é refletir sobre essas relações políticas que fazem com que essa peça seja extremamente intrigante. Entretanto, não queremos cair no erro de simplificá-la e entendê-la, seja como um exemplo de uma história que retrata um herói militar vítima de ingratidão, seja como um estereótipo do tirano. *Coriolano* é mais do que isso, é uma tragédia social que nos faz pensar na complexidade que o jogo político proporciona. O que pretendemos é estudar o jogo político em torno da questão do poder, que leva às intrigas e às teias manipulativas, mas que também pode revelar caminhos para um povo se livrar de suas opressões, como pode ser interpretada a personagem Tamora no filme de Ralph Fiennes.

Adotando a perspectiva política na análise da peça, procuramos focar nas questões inerentes a esse chamado jogo político, na forma como as personagens tentam convencer ou, na pior das hipóteses, manipular as outras personagens para alcançar os seus objetivos. O texto de Shakespeare mostra isso por meio da retórica. O que menos convence através do discurso é exatamente aquele que terá o destino propriamente trágico, nesta peça, Coriolano. Como dissemos antes, ele está cercado de personagens bem amparados no que se refere ao domínio da palavra, em especial, Menênio e Volumnia. Seus grandes inimigos são o povo e os tribunos. O primeiro grupo também não tem o poder da retórica e por isso não consegue protagonismo, porém são assessorados pelos tribunos, que também dominam a retórica como elemento de persuasão e conseguem ser mais bem sucedidos nessa luta que trava com os patrícios, igualmente em torno da palavra. Contrapor o texto de Shakespeare com as adaptações filmicas nos ajudará a entender uma outra forma de compreender o jogo político entre as personagens: as imagens proporcionadas pela câmera e as mudanças de plano é que revelarão como se dão esses jogos de poder.

Esperamos com isso ampliar a reflexão sobre o conteúdo político da peça através das versões filmicas que propõem releituras diferentes, muitas vezes sutis, proporcionadas pelas técnicas filmicas, pela vestimenta, pela iluminação, pela arquitetura, pela música e, reforçando, principalmente pela câmera e pelos diferentes planos, que captam além da palavra, os gestos, olhares e movimentos das personagens, todos também com alto teor político.

CAPÍTULO 2

2.1. Teatro e cinema: entre o encenar e a palavra, uma breve introdução.

Pere Gimferrer no capítulo “Teatro y Cine” do livro *Cine y Literatura* (2000) ao falar sobre a relação entre o teatro e o filme começa por uma reflexão bastante pertinente, “se Shakespeare vivesse hoje, ele seria roteirista de cinema³⁶” (2000, p. 91). Isso se daria porque para Gimferrer as intenções do teatro elisabetano estavam mais próximas do cinema falado (2000, p. 93). Porém, com uma ponderação: ser um excelente autor teatral não significa necessariamente ser um grande roteirista de cinema (2000, p. 111).

A principal contribuição do filme sonoro é aquilo que poderíamos chamar da redescoberta do teatro. Para o escritor espanhol, o que é filmado é estritamente realidade, levando-nos a crer que a partir do momento em que há a projeção da câmera acaba-se a ilusão. Não se pode falar mais de ilusão ou simulacro da realidade, pois o filme representa a realidade estrita (Gimferrer, 2000, p. 94). O teatro, por sua vez, renunciou ao realismo de Shakespeare e Racine, porém não consegue competir com a imagem projetada pela câmera, por exemplo na captação de uma paisagem. Mesmo assim, por se realizar diante do espectador, a realidade cênica é mais concreta e tangível que o cinema (Gimferrer, 2000, p. 95). O teatro adapta-se ao cinema, tentando absorver técnicas filmicas, similar a este, que, por sua vez, começou como uma espécie de teatro filmado, em preto e branco e sem som, que gradativamente foi substituído pelo cinema sonoro e a cores, acontecendo um redimensionamento do modelo teatral.

O autor espanhol segue na sua reflexão e cita os cineastas George Cukor e Joseph L. Mankiewicz, que mantinham o diálogo e mesmo a estrutura cênica próximas da dramaturgia, mas mesmo assim não deixaram de ser exemplos de filmes (Gimferrer, 2000, p. 97). D. W. Griffith, ao se inspirar no realismo de Charles Dickens, conseguiu transpô-lo através das imagens, dos planos e da montagem, não conseguindo êxito concernente ao roteiro e às unidades dramáticas das cenas (Gimferrer, 2000, p. 98). Esse tipo de realismo dickensiano acabou por ser superado com os avanços cinematográficos, pois passou-se não mais a procurar a estabilidade cênica e o sonoro mudou radicalmente a concepção filmica.

Acreditou-se, por muito tempo, que a adaptação fílmica de uma peça de teatro deveria se distanciar da teatralidade. Gimferrer continua a sua reflexão e diz que as chamadas adaptações

³⁶ “si Shakespeare viviera hoy sería guionista cinematográfico” (Gimferrer, 2000, p. 91).

fílmicas partiam do pressuposto de que o que iria diferenciá-las do teatro seria filmar o que não aparecia nos cenários. Porém, o que contribui para criar uma identidade fílmica e adaptativa por conseguinte “É o trabalho no espaço fílmico, no interior do enquadramento, e não a natureza do que aparece nele³⁷” (Gimferrer, 2000, p. 108). André Bazin considerou excelente a adaptação de *Les parents terribles* (1948) feita por Jean Cocteau, porque este respeitou o verdadeiro sentido do cinema, isto é, “o planejamento, a direção de atores e o tratamento do espaço³⁸” (Gimferrer, 2000, p. 109). O cinema respeita regras internas, que precisam ser observadas, sendo válido concordarmos com uma outra máxima de que “qualquer ação que ocorra diante da câmera, ainda que não se mova de um único cenário, será plenamente cinematográfica³⁹” (Gimferrer, 2000, p. 110).

Por sua vez, Susan Sontag, no capítulo sobre “Teatro e Filme”, do livro *A vontade radical: ensaios* (2015), enxerga um movimento emancipatório da história da arte cinematográfica em relação aos modelos teatrais. Sontag critica a atuação teatral trazida muitas vezes pelos atores e pelas atrizes de cinema, tornando as suas performances exageradas e desnecessárias bem como os acessórios teatrais, considerados dispensáveis, pois isso dificultaria o telespectador a mergulhar na realidade (2015, p. 108). A escritora norte-americana concorda que boa parte dos primeiros filmes eram peças filmadas, porém faz a ressalva de que não é comum fazer uma peça de um filme, sendo o contrário bem usual (2015, p. 109).

Ao citar o cineasta francês Georges Méliès, Sontag afirma que apesar de não mover a câmera diante de uma ação, isso não deixa de ser cinematográfico, pois “Em, seu tratamento das pessoas como coisas (objetos físicos) e em sua apresentação disjuntiva de tempo e espaço, seus filmes são no essencial “cinematográficos” - até onde isso exista” (Sontag, 2015, p. 110). Em outras palavras, o cinema precisa estar comprometido com uma realidade essencialmente física, o que é possibilitado pela câmera. Esse pensamento corrobora o de Gimferrer, que enfatizava o poder da câmera como elemento de rompimento com a ilusão. Sontag vai além e cita a concepção marxista que considera o cinema tanto arte elevada como arte popular, sendo o melhor termo considerá-la a arte do autêntico, que rompe com a ostentação, o simulacro e as mentiras do teatro, isto é, o aristocrático e as sociedades de classes (Sontag, 2015, p. 111). Vale ressaltar que o teatro

³⁷ “Es el trabajo en el espacio fílmico, en el interior del encuadre, y no la naturaleza de lo que aparece en él” (Gimferrer, 2000, p. 108).

³⁸ “la planificación, la dirección de actores y el tratamiento del espacio” (Gimferrer, 2000, p. 109).

³⁹ “cualquier acción que transcurra ante la cámara, aunque no se mueva de un único decorado, será plenamente cinematográfica” (Gimferrer, 2000, p. 110).

principalmente a partir do século XX também rompeu com essa visão aristocrática, como atestam as propostas revolucionárias trazidas por Bertolt Brecht, Augusto Boal e Antonin Artaud, apenas para citarmos alguns.

Sontag recorre a Erwin Panofsky para mostrar outra diferença entre o teatro e o filme. Para o cineasta alemão, o espaço do teatro é estático, enquanto que no filme, mesmo quando se assiste sentado em uma cadeira, o telespectador está em permanente mobilidade, mais uma vez é de se destacar que isso se dá por intermédio da câmera (Sontag, 2015, p. 112). Contribuindo para essa reflexão do teatro como espaço imóvel e do filme sempre em movimento, Allardyce Nicoll é citada por Sontag, pois para aquela as personagens do teatro são tipos e as do cinema são, por sua vez, individualizadas, fazendo parte da natureza dessas diferentes formas de arte (2015, p. 115). Essa identidade própria, criada pelo cinema, dá-se pela câmera, pois o público o vê como agente da verdade, que ao mostrar uma imagem é como se fosse a própria realidade, incapaz de mentir (Sontag, 2015, p. 116).

De acordo com Sontag, os filmes distinguem-se como produção cinematográfica pela relação dos planos, muito mais do que pelas imagens. Isso acontece porque o espaço do filme é descontínuo e alógico, diferentemente do teatro em que essa relação é possível apenas enquanto estão visíveis no palco. Uma prova disso, é a conclusão de Méliès trazida por Sontag, “um dos aspectos distintivos do cinema (ao contrário do teatro) é que qualquer coisa pode acontecer, não há nada que não possa ser representado de modo convincente” (Sontag, 2015, p. 118). O cinema tem ainda a seu favor o uso das imagens em repetição, dialogando com a palavra, o que possibilita um arsenal de recursos, restrito no caso do teatro. Este é definido por Sontag como uma arte mediada por um texto preexistente, enquanto o filme é mediado pela câmera, que como podemos ver é a grande revolução da arte fílmica (Sontag, 2011, p. 119).

Para Panofsky, citado por Sontag, outra diferença entre filme e teatro é que o primeiro é uma arte-objeto, cujo roteiro cinematográfico não faz sentido em termos estéticos, pois está intimamente relacionado com a representação, ou seja, não tem vida autônoma como o texto teatral. Muitos dramaturgos escrevem peças de teatro que conquistam certo sucesso como livro, mas não chegam sequer a ser encenadas. Esse exemplo aconteceu com John Osborne, que escreveu *A place calling itself Rome* em 1973, uma adaptação de *Coriolano* de Shakespeare, sendo, entretanto, ainda inédita nos palcos. Em outros casos, o dramaturgo não chega a ver essa obra encenada em vida, como o *Coriolano*, de Bertolt Brecht, escrito entre 1951 e 1954, ainda

que considerado inacabado, foi encenado pela primeira vez em 1962, seis anos após a morte do dramaturgo e poeta alemão.

Apesar dessas diferenças apontadas, Sontag conclui que embora o cinema seja retratado como uma arte mais democrática, é errôneo vê-lo como uma forma de representação que segue determinadas convenções, “Mas dificilmente a pintura é apenas o “retrato”, do mesmo modo que o cinema não é só o teatro democratizado e feito, disponível às massas” (Sontag, 2015, p. 125).

Tentamos criar um diálogo entre os textos de Gimferrer e Sontag com o intuito de mostrar que o cinema é uma arte que conseguiu utilizar magistralmente a câmera e a tornou um instrumento que aproximou o telespectador do filme propriamente dito. O teatro e o cinema possuem as suas particularidades, pois são artes díspares, porém podemos dizer que o cinema teve o teatro como modelo e este por mais que procure manter a própria autonomia também é influenciada pela sétima arte.

Trazemos esses dois teóricos para introduzir o capítulo sobre a análise filmica de *The Tragedy of Coriolanus* (1984) porque este é um exemplo de um filme que se propõe a ser clássico no sentido de priorizar a encenação, o que o torna menos dinâmico. No entanto, por mais que se tente aproximar do teatral, a direção de Elijah Moshinsky, a partir dos planos e do uso da câmera, deixa transparecer claramente que estamos diante de um filme.

2.2. Breve contextualização de *The BBC Television Shakespeare Collection*.

The Tragedy of Coriolanus (1984) dirigido por Elijah Moshinsky e produzido por Shaun Sutton, fez parte da coleção *The BBC Television Shakespeare Collection* (1978-1985) criada exclusivamente para a televisão e que teve um relativo sucesso, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. Conhecida na época como o Primeiro Fólio da televisão, por conseguir reunir todas as 37 peças escritas por Shakespeare, foi feita em parceria entre a BBC (*British Broadcasting Corporation*) britânica e a PBS (*Public Broadcasting Service*) estadunidense, contou também com investidores principalmente dos Estados Unidos e teve como desafio adaptar as versões filmicas que agradassem tanto aos ingleses quanto aos estadunidenses. Para Susan Willis (1991, p. 6), o projeto não se realizaria se fosse proposto anos depois, principalmente pela americanização das produções da BBC que não mais priorizaria as produções dramáticas. Além disso, foram impostas por esses investidores algumas exigências aos produtores: o local em que

eram feitas as gravações (*set*) deveria ser ou o mesmo da época de Shakespeare ou referir-se ao período em que se passava o desenvolvimento da peça. Podemos citar como exemplo *Coriolano* que, de acordo com essa prerrogativa, deveria ser ambientado ou na época republicana de Roma ou no século XVII na Inglaterra jacobina.

Por considerar o público da televisão diferente dos cinéfilos, foi sugerido que a duração de cada produção fílmica não ultrapassasse 2 ½ horas. *Coriolano* tem uma duração um pouco menor do que o estabelecido. Isso contribuiu para que houvesse duras críticas às produções, classificadas como conservadoras por prezarem os aspectos econômicos em detrimento dos estéticos (Willis, 1991, p. 11). Na PBS, a emissora que transmitiu essas produções televisivas para os Estados Unidos, as versões muito longas receberam cortes nas edições que em alguns casos chegavam a mais de trinta minutos (Willis, 1991, p. 60-62).

A produção não seguiu uma ordem cronológica das peças, antes procurou mesclar comédias, tragédias e históricas. Cedric Messina, produtor de 1978 a 1980 dessa série da BBC em co-produção com a PBS, bem como os outros que o sucederam, Jonathan Miller de 1980 a 1982 e Shaun Sutton entre 1982-1985, sempre tentaram priorizar atores respeitados e que tivessem alguma experiência anterior com Shakespeare, de preferência no mesmo papel a ser encenado nessa produção. Mas isso nem sempre foi possível, por exemplo, o ator que encenou o Duque de *Medida por Medida*, Kenneth Colley foi apenas a trigésima segunda opção (Willis, 1991, p. 19). Em outras situações, houve um conflito entre os públicos ingleses e estadunidenses, pois, ao priorizar atores britânicos, nos Estados Unidos, boa parte dos elencos era composta praticamente de atrizes e atores desconhecidos. No tocante aos diretores, foram sugeridos os aclamados Peter Brook, John Dexter, William Gaskill e até mesmo Ingmar Bergman, porém sem sucesso, talvez por causa das restrições impostas (Willis, 1991, p. 24). Ademais, o público dos Estados Unidos não estava familiarizado com algumas técnicas incorporadas na Inglaterra, por exemplo, interpretando a perspectiva sonora (*perspective sound*) como má projeção do som (Willis, 1991, p. 68).

Algumas produções tiveram lançamento primeiro nos Estados Unidos e depois na Inglaterra, como nos casos de *Antônio e Cleópatra*, *Cimbeline*, *Macbeth*, *Coriolano*, *Pericles*, *Much Ado about Nothing*, e *Titus Andronicus* (Willis, 1991, p. 34). Começou com uma das mais famosas tragédias shakespearianas, *Romeu e Julieta* (1978) e terminou com a polêmica e sangrenta tragédia *Titus Andronicus* (1985). O projeto procurou priorizar as peças escritas apenas

por Shakespeare, deixando de lado aquelas escritas em parceria. No total foram 37 versões filmicas que inicialmente rodaram apenas na Inglaterra e nos Estados Unidos, porém como atesta Willis, a partir de 1983, as séries foram adquiridas por 37 países e mais 16 em 1987 (Willis, 1991, p. 40). No Brasil, essa produção da BBC não chegou a ser televisionada e é pouco conhecida do público não especializado, sendo praticamente nulos resenhas e comentários sobre as versões filmicas nos sites da internet ou em resenhas de revistas ou jornais especializados, tanto da época em que foi lançada na televisão, como nos dias de hoje. Isso ainda acontece apesar dos avanços tecnológicos que permitem o acesso à informação e a disponibilidade dessas versões para compra por DVD e nos *streamings*. Diferente do contexto britânico, em que a coleção desses filmes é inclusive utilizada nas escolas de ensino regular.

A importância de analisar essa versão fílmica dá-se pelos seguintes aspectos: como dito anteriormente, trata-se de uma produção pouco conhecida do público brasileiro; as peças menos populares de Shakespeare foram consideradas as mais bem sucedidas, e como bem coloca Michael Brooke no site *screenonline*⁴⁰ isso aconteceu por dois motivos: algumas peças eram desconhecidas do público não especializado e em alguns casos essa foi a primeira adaptação televisiva e/ou fílmica e talvez pelo ineditismo da produção, *Henrique VIII*, *Cimbeline*, *Péricles* e *Titus Andronicus* foram apontadas como as mais bem-sucedidas produções e a *Shakespeare Association of America* aclamou *Henrique VIII* como a melhor produção de toda a série.

O elenco de *The Tragedy of Coriolanus* contou com atores de relevante importância: Alan Howard, que fez parte da *Royal Shakespeare Company* (1966-1983) e da *Royal National Theater* (1992-2000), e que, no filme dirigido por Moshinsky, interpretou o papel de Coriolano. Entre 1978 e 1979 encenou nos palcos essa peça romana de Shakespeare, mostrando experiência em relação ao papel que viria a ocupar na produção televisiva da BBC. Irene Worth como a poderosa e marcante Volumnia, mãe de Coriolano, tornou-se famosa em produções da Broadway, ganhando três *Tony Awards* e durante a década de 1950 atuou em diferentes produções shakespearianas. No mesmo ano de 1984, data da adaptação televisiva de *Coriolano* pela BBC, Worth participou da versão para os palcos de *Coriolano* na *Olivier Theatre* de Londres sob direção de Peter Hall, novamente no papel de Volumnia, tendo como Coriolano, o aclamado ator Ian McKellen. Outro ator que merece destaque é Joss Ackland, que interpretou o bajulador e

⁴⁰ In: <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/459382/index.html>>.

político conciliador Menênio Agripa, e que participou de centenas de filmes, atuando também na *Royal Shakespeare Company*.

Elijah Moshinsky, além de diretor teatral e filmico, tornou-se reconhecido como diretor de óperas, além de se graduar em História na Universidade de Melbourne, onde também lecionou. Esse projeto televisivo das peças de Shakespeare foi um marco na carreira de Moshinsky, pois foi a primeira experiência dele com a televisão. Além de *The Tragedy of Coriolanus*, dirigiu também *All's Well That Ends Well* (1981), *Sonho de uma noite de verão* (1981), *Cymbeline* (1982) e *Love's Labour's Lost* (1985). Vale destacar também o produtor Shaun Sutton que, assim como Moshinsky, não participou apenas da versão televisiva da BBC de *The Tragedy of Coriolanus*, mas produziu também *Macbeth* (1983), *The Comedy of Errors* (1983), *The Two Gentlemen of Verona* (1983) e *Péricles* (1984). Sutton trabalhou por mais de uma década na BBC (1969-1981) no *drama group*, participando em grandes produções tais como *The Six Wives Of Henry VIII*, *Colditz*, *War And Peace* e *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*.

2.3. Shakespeare na BBC: a televisão como palco.

Analisar uma adaptação filmica é um grande desafio, pois a produção de um filme envolve diferentes linguagens e uma bagagem cultural extensa de quem se propõe a tal trabalho, visto que, diferentemente do texto escrito, o filme possui uma gama extensa de profissionais de áreas bem diversas e a compreensão de um filme vai muito além das palavras. Todos os processos são importantes. Entre os diferentes profissionais podemos destacar, a equipe que monta o *script*, o grupo de atores que precisa estar em sintonia com o texto literário bem como com as ideias do diretor. Se é uma adaptação filmica de um texto literário escrito em outra língua, é necessário um tradutor, se não estiver em domínio público, precisa transpor aspectos burocráticos e pagar pelos direitos autorais. O figurino também é de extrema importância, pois quando se adapta uma produção literária de muitos séculos atrás, o diretor precisa optar se irá reproduzir a vestimenta da época em que foi escrita, ou, se for o caso, ao remeter a um período anterior ao tempo da escrita, utilizar roupas dessa época remota. Pode também trazer o texto para os tempos atuais, com a utilização de artefatos modernos, o que pode agradar ao público mais jovem e contemporâneo. O espaço também é de suma importância, porque o cenário muitas vezes serve como uma

linguagem que revela muito mais do que as falas das personagens. Enfim, existe uma gama de opções que a equipe toda deve levar em consideração.

Interessante apontarmos que, no caso do cinema como arte performativa, ela é comparada por Linda Hutcheon à construção de uma catedral gótica com vários trabalhadores que, dessa forma, possui vários adaptadores. (2013, p. 121). James Naremore (2000, p. 42) faz uma outra comparação interessante, pois para ele o cinema tem mais em comum com a arquitetura do que com a literatura, levando em conta ambos os públicos, a colaboração e os gastos.

Francesco Casetti (Raengo; Stam, 2004, p. 83), sobre a análise da adaptação para o cinema, diz que:

A passagem do texto-fonte para sua adaptação não é simplesmente uma variação formal [...] quando falamos sobre adaptações, transformações, *remakes*, e assim por diante, não devemos focar simplesmente na estrutura desses textos, sua forma e conteúdo – mas no diálogo entre o texto e seu contexto⁴¹.

Para Derrida (2000, p. 45), a adaptação fílmica é uma espécie de citação, em forma de enxerto, reformulada em um novo contexto. Vale ressaltar que o texto adaptado: “não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente uma nova mídia.” (Hutcheon, 2013, p. 123). Pode-se dizer que, em relação a mídias como o cinema, a adaptação “fornece ao cinema não somente novos textos, mas também novas normas e modelos⁴²” (Raengo; Stam, 2004, p. 259).

Interessante enfatizar que, “Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio.” (Hutcheon, 2013, p.192). Ao adaptar, é explícito o interesse em mostrar que a adaptação é feita porque é necessária no novo contexto. Além disso, a adaptação é inerente ao ser humano, pois “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.” (Hutcheon, 2013, p. 235).

Stephen Purcell cita Nancy Banks-Smith em um review para o jornal *The Guardian* de 1994. Nele, afirma que não se lembra de uma versão televisiva de Shakespeare que tenha sido memorável, para em seguida declarar algo bastante relevante: se existe alguma versão

⁴¹ “the passage from the source text to its adaptation is not simply a formal variation [...] when we talk about adaptations, transformations, remakes, and so on, we should not simply focus on the structure of those texts – their form and content – but on the dialogue between the text and its context” (Raengo; Stam, 2004, p. 83).

⁴² “provides the cinema not only with new texts, but with new norms and models” (Raengo; Stam, 2004, p. 259).

memorável, infelizmente ela esqueceu (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 522). Purcell apresenta mais algumas indagações: Por que esquecemos das adaptações televisivas de Shakespeare? Isso se dá porque negligenciamos e consideramos a televisão algo de qualidade inferior? Comparada com o cinema, o investimento desta é muito maior e tem projetos mais ambiciosos e, por vezes, conta com atrizes e atores consagrados, que servem como ponte para o sucesso do empreendimento.

Não pretendemos respostas para essas perguntas, antes questionarmos se as produções televisivas podem ser referências em termos de adaptações e rivalizar com as grandes produções cinematográficas. Para Willis, as séries shakespearianas provaram que a televisão é compatível com o teatro e nesse ponto a produção da BBC obteve um grande êxito e contribuiu para popularizar o dramaturgo e poeta inglês.

Voltando um pouco no tempo, a primeira versão completa para a televisão feita pela BBC foi uma transmissão ao vivo de *Júlio César* em 1938, com duração de 70 minutos (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 523). Nesse primeiro momento, as adaptações televisivas das obras de Shakespeare eram como se fossem encenações teatrais transpostas para a tela da televisão, e essa tendência perdurou até um pouco depois da Segunda Guerra Mundial. A grande mudança veio com as produções televisivas da rede de televisão dos Estados Unidos CBS (*Columbia Broadcasting System*), mais especificamente com *Júlio César* (1949) e *Coriolano* (1951) produzidos por Worthington Miner (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 524).

No caso da BBC, isso se deu apenas na década de 1960, sendo a *BBC Television Shakespeare series* (1978-1985) a mais substancial produção (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 526). Ainda sobre essa grande produção da BBC, Purcell afirma que a falta de uma audiência fez com que as características mais marcantes das personagens principais não ficassem tão evidentes, tornando-se, por assim dizer, estritas, refletindo o espaço em forma de *house style* (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 524-528). Por fim, Purcell diferencia o que vem a ser Shakespeare enquanto televisão (*as television*), em que as produções possuem uma linguagem própria da televisão, diferenciando-a do cinema, nesse caso, aproxima-se da encenação de palco e muitas vezes pode fazer alusões metalinguísticas, como o uso de telas de televisão dentro da produção televisiva (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 533) e Shakespeare na televisão (*on television*), que Purcell diferencia em duas: influência direta de Shakespeare (*straight*) e a forma não direta. As adaptações da *Royal Shakespeare Company (RSC)* e da *BBC Television Shakespeare* são dois

exemplos da primeira forma, já que não somente a linguagem evoca Shakespeare. A forma não direta também faz alusão ao escritor inglês, porém é mais sutil. (Burnett; Streete; Wray, 2011, p. 534). Purcell cita como exemplo deste a série *Slings and Arrows* (2003-6) que se referia de forma satírica ao *Stratford Festival* de Ontário no Canadá (2011, p. 539). No Brasil, inspirada nessa série, em 2009 foi apresentada na Rede Globo a minissérie *Som e Fúria*, um remake de *Slings and Arrows* de muito menor duração (apenas 12 capítulos) dirigida e produzida por Fernando Meirelles.

The Tragedy of Coriolanus, dirigido por Moshinsky, prioriza a linguagem shakespeariana. Todas as falas são da versão de Shakespeare de *Coriolano*, porém há um processo de seleção delas, até porque uma versão na íntegra tornaria o filme extremamente longo e nunca o roteirista e o diretor optam por utilizar todas as falas de uma peça em uma versão fílmica. É o que Ruby Cohn classifica como *emendation*, ou seja, “Alterações necessárias e costumeiras feitas em um roteiro (ou texto teatral) antes de ele ser encenado⁴³” (1986, apud Iyengar, 2023, p. 28).

No caso específico dessa produção da BBC, havia um limite de tempo a ser seguido, o que exigia cortes na edição, mas mesmo se não tivesse esse empecilho, naturalmente haveria um recorte nessa produção televisiva. Willis acrescenta que há mudanças de cenas no *Coriolano* de Moshinsky em pelo menos doze oportunidades e que enquanto as cenas textuais de Shakespeare somam 29, as cenas televisivas são 39 (1991, p. 84). Sendo assim, para uma análise mais dinâmica, optamos por escolher apenas algumas cenas, em especial as que apresentam aspectos políticos que julgamos mais relevantes, como explicado no capítulo anterior, visando uma análise, ao mesmo tempo, aprofundada e menos descritiva. Admitimos que fazer um recorte é uma atividade árdua, pois é uma peça em que os aspectos políticos permeiam-na por completo, porém a escolha de algumas cenas servirá para tentarmos refletir com mais propriedade sobre o que julgamos mais importante.

Nesse percurso, iniciaremos introduzindo o texto de Shakespeare, contrapondo-o à versão televisiva. No capítulo três, na análise do filme dirigido por Ralph Fiennes, analisaremos as mesmas cenas, o que possibilitará o entendimento mais amplo de como se deram essas duas adaptações fílmicas.

⁴³ “necessary and customary changes made to a script before it is performed on stage”. (1986, apud Iyengar, 2023, p. 28).

2.4. Nem tanta luz e nem muita ação: *The Tragedy of Coriolanus*.

A primeira cena do ato I de *Coriolano* de Shakespeare talvez seja uma das mais impactantes de toda a obra do dramaturgo inglês. Começa com um levante, os cidadãos de Roma pegam em armas e pretendem matar aquele que consideram o inimigo do povo, isto é, Caio Márcio, que mais tarde receberá o agnome de Coriolano pelo heroísmo na guerra contra os volscos, que se nega a estabelecer um preço justo para o trigo. Essa cena não passa despercebida do leitor-espectador e é um grande desafio para os adaptadores transmitirem com convencimento essa cena tão intrigante. Imaginemos a dificuldade de encená-la no século XVII e a recepção desse público tão diverso que assistia a essas peças na Inglaterra.

Geoffrey Bullough, no livro *Narrative and Dramatic Source of Shakespeare* (1966), aponta supostas fontes que Shakespeare utilizou para escrever a peça *Coriolano*. John Stow cita a rebelião ocorrida no condado de Oxfordshire em 1597, no final do reinado de Elizabeth I. Bartholomew(e) Steer (Stere), carpinteiro e líder da rebelião, convenceu o povo a lutar contra os nobres para exigir que o trigo fosse distribuído para a população faminta das comunidades mais pobres. Entre aqueles que aderiram ao movimento está Roger Symondes, que acabou sendo preso e o movimento dissolvido. Em maio de 1607 ocorreu o levante de 1607-8, que contou com o apoio de representantes diversos da sociedade inglesa, desde donos de terras até mulheres e crianças, dos condados de Northamptonshire, Warwickshire e Leicestershire. Tinham por objetivo principal o acesso às terras protegidas pelo governo, confiscadas dos católicos após a criação da igreja anglicana, e que ainda não tinham sido distribuídas entre o povo. O líder do movimento era John Reynolds, conhecido como capitão Powch, e a grande reivindicação deste grupo era basicamente o acesso às terras. Também em 1607 ocorreu a Revolta nas Midlands. De acordo com Bullough, o conde de Shrewsbury relata ao conde de Kent que a causa principal do movimento era o desejo do povo que a política em relação às cercanias fosse revista, porque as pessoas mais pobres estavam em uma situação próxima dos pedintes (1966, p.557). Esses acontecimentos são constantemente relacionados com essa primeira cena da peça *Coriolano*, pois as motivações são similares, embora no caso dos levantes ingleses não haja uma figura em especial eleita como inimiga do povo, mas sim os proprietários de terras.

Essa cena também despertou o interesse do dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht. Diante dessa perspectiva, Brecht teve transcrito um diálogo que travou com seus colaboradores

de teatro em que tentavam entender essa cena em especial. Intitulada como um estudo da primeira cena do *Coriolano* de Shakespeare, eles debateram sobre ela, exatamente por ser bem impactante e, por isso, merece uma maior atenção. Brecht afirma que é muito difícil para o povo oprimido tornar-se unido, pois muitas vezes é árduo para os cidadãos reconhecer quem são os seus verdadeiros inimigos (1988, p. 252). Esse também parece ser o problema dos cidadãos de Roma. Em quem devem confiar? Se são descritos como inconstantes é porque não sabem o que é melhor para eles. Ainda mais nessa Roma retratada por Shakespeare, em que ninguém é um bom exemplo a ser seguido. Nem mesmo o jovem Caio Márcio, filho de Coriolano, que tem como passatempo torturar borboletas, para no fim triturá-las com enorme prazer e admiração da família. Porém, no início da peça, os cidadãos estão unidos e decididos no que farão. A fome tem esse poder de unir o povo e levar a grandes revoluções.

A seguir apresentamos essa primeira cena:

Ato I cena i

(Entra um grupo de cidadãos amotinados, com ferramentas, maças e outras armas)

1º CIDADÃO antes de irmos adiante, deixem que eu fale.

TODOS fala, fala.

1º CIDADÃO Estão todos resolvidos a morrer, antes que passar fome?

TODOS Estamos resolvidos. Resolvidos.

1º CIDADÃO Para começar, sabem que Caio Márcio é o principal inimigo?

TODOS Sabemos, sabemos.

1º CIDADÃO Vamos matá-lo, pois teremos então trigo ao nosso preço. É esse o veredicto?

TODOS Chega de falar. É fazer e pronto. Vamos! Vamos!

(Shakespeare, 1995, p. 49).

O primeiro cidadão assume o protagonismo como líder dos revoltosos e todos parecem bastante empenhados a segui-lo. O 2º cidadão aparece em seguida e pede a palavra e o 1º cidadão explica a verdadeira motivação para a revolta, ela não é uma vingança contra os governantes, mas está sendo colocada em prática por fome de pão:

2º CIDADÃO Uma palavra, bons cidadãos.

1º CIDADÃO Somos tidos como maus cidadãos, os patrícios como bons. Se eles nos cedessem apenas o que para eles é sobra enquanto está saudável, poderíamos julgar que nos aliviavam por humanidade. Mas nós valemos muito para eles. A magreza que nos aflige, a nossa miséria concreta, são uma espécie de inventário que dá conta detalhada de sua abundância. O nosso sofrimento é ganho para eles. Vinguemo-nos de tudo isso com nossas pás antes que eles nos transformem em dentes de ancinhos. Pois os deuses sabem que digo isso por fome de pão, não por sede de vingança.

(Shakespeare, 1995, Ato I, cena i, p. 49).

No filme de Moshinsky⁴⁴, esta importante fala do primeiro cidadão é omitida, o que nos leva a entender que a rebelião do povo vai além da questão da fome. Os cidadãos estão reunidos em praça pública e outro aspecto que nos chama a atenção é que nenhum deles possui armas. Eles reclamam das condições impostas pelos patrícios, porém pertencem ao grupo dos que não desejam utilizar a violência, preferem, antes, discutir com os governantes e entre eles sobre melhores condições. Um outro cidadão, que seria o segundo cidadão em Shakespeare, chega a questionar o seu companheiro sobre se a melhor alternativa é realmente enfrentar os patrícios. Os cidadãos estão dispostos a dialogar, mesmo que a intenção da elite romana seja de manipulá-los, o que fica claro com Menênio e a fábula da barriga que, tanto em Shakespeare, quanto nessa versão fílmica, torna o povo ainda mais impaciente. Isso é captado pela câmera, visto que enquanto Menênio fala, a imagem cinematográfica vai se abrindo mudando do plano fechado para o plano aberto, a técnica do *close-up* que será bastante recorrente durante todo o filme, transmitindo a ideia de que o discurso de Menênio não alcança o efeito persuasivo esperado. Talvez essa alternância, possibilitada pelo *close-up*, tenta transmitir ao telespectador quem está no domínio da situação e de forma mais detalhada, quando o foco passa a ser o rosto da personagem, as suas emoções.

Os cidadãos ouvem um barulho de rebelião que está sendo colocada em prática do outro lado da cidade e esse som continua durante toda essa cena. É o que chamamos no cinema de som fora de campo (*Off-Screen*) pois faz parte da história, sendo, portanto, diegético, mas o espectador não visualiza claramente quem emite esse som. Esse som cessa quando Menênio conta a fábula da barriga. A câmera capta um enquadramento similar a de um plano aberto que aos poucos se fecha como se fosse em primeiro plano. Entendemos que essa técnica cinematográfica é utilizada para enfatizar a importância do primeiro cidadão nessa cena, já que ele aparece como uma espécie de líder entre os plebeus.

O motim de fato ocorre do outro lado da cidade. Porém, os que aparecem diante das câmeras são cidadãos comuns e pacíficos. Acreditamos que Moshinsky procurou enfatizar o diálogo entre as personagens. Porém, a câmera capta com maestria as imagens dos cidadãos com roupas desgastadas e rostos sujos, como se tivessem clamando por condições mais humanas. Essa descrição do povo nos faz lembrar das milhares de pessoas que morrem todos os dias de fome. Os cidadãos aparecem imóveis como se fossem quadros de pintura. Essa aparição do povo de modo

⁴⁴ Ao final da dissertação, há uma seção de anexos com imagens das cenas de ambos os filmes descritas nesse capítulo e no capítulo 3.

estático lembra de certo modo o *tableau vivant* (quadro vivo) em que os movimentos lentos das personagens parecem um quadro de pintura, embora no caso do filme dirigido por Moshinsky não conseguimos identificar uma obra de arte em específico.

Em Shakespeare, que não costumava descrever ou contextualizar a cena, temos apenas rubricas com indicações de entrada e saída de personagens, bem como a morte que se lida sem muita atenção pode não ser captada pelo leitor. Adaptar Shakespeare oferece muitos desafios, pois os diretores de cinema têm liberdade total para fazer as escolhas que acham mais adequadas, mas precisam ter um grande poder de criação, já que devem decidir, por exemplo, sobre as vestimentas, a arquitetura e a iluminação. Aliás, vale ressaltar esses aspectos mesmo que brevemente.

J. D. Atkinson faz uma resenha para o site *British Theater Guide*⁴⁵, enfatizando o uso de vestimentas Jacobinas que Moshinsky utiliza nessa versão. Por sua vez, o site *Conrad Brun Strom*⁴⁶ diz que essa produção fílmica não optou por roupas clássicas, mas por um estilo jacobino mais austero, o que fica evidente com o uso de roupas sempre de cores de tons escuros. Vale destacar que as vestimentas de patrícios e plebeus são diferenciadas, principalmente quanto à qualidade do tecido, pois a nobreza e os tribunos utilizam roupas que são nitidamente menos desgastadas. Isso não deixa de ser uma leitura política do diretor, porque a vestimenta é um modo claro de analisar e diferenciar a que grupo se pertence.

Para o mesmo J. D. Atkinson, no site citado anteriormente, a arquitetura refere-se a um estilo de casa (*house style*), enquanto que a página do *Conrad Brun Strom* sugere que o cenário é difícil de definir, apontando que os afrescos estão em ruínas e desgastados, longe de serem romano ou italiano, mais próximos dos estilo etrusco (*Tuscan*) ou mesmo do estilo cretense (*Minoan*). Willis nota que não fica muito claro o tipo de cenário proposto nessa produção televisiva: “*Coriolano* é um pastiche da era elisabetana e a Roma etrusca, mas de forma alguma representativo de uma única era”⁴⁷ (1991, p. 216). O *review* de J. D. Atkinson sobre a direção de Moshinsky mostra que “A Roma dele é uma cidade de praças de mercado em ruínas, interiores domésticos simples e câmaras de conselho escuras decoradas com murais desbotados”⁴⁸.

⁴⁵ <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/DVDbbccorolanus-rev>

⁴⁶ <https://conradbrunstrom.wordpress.com/2017/02/10/i-banish-you-the-1980s-bbc-coriolanus/>

⁴⁷ “*Coriolanus* is a pastiche of the Elizabethan era and Etruscan Rome, in no way representational of one era” (1991, p. 216).

⁴⁸ “His Rome is a city of crumbling market squares, simple domestic interiors and dark council chambers decorated with fading murals”.

Neste ambiente difícil de definir, com uma iluminação precária, em que o ambiente escuro predomina, com algumas luzes diagonais, surge Coriolano:

Ato I cena i
 (Entra Caio Márcio)
 MENÊNIO Salve, nobre Márcio!
 MÁRCIO Obrigado, o que há, ralé briguenta,
 Que coçam o pensar até virarem Uns coscorões.
 1º CIDADÃO Boas palavras, sempre.
 MÁRCIO Quem for gentil com vocês só bajula
 O que há de vil. O que querem, cachorros,
 Que não amam a paz nem guerra. Uma assusta,
 Outra os leva a gabar-se. Quem espera
 Que se afirmem leões, encontra lebres;
 Raposas, gansos. São tão firmes, todos,
 Quanto a brasa no gelo, ou o granizo
 Que fica ao sol. Vocês acham virtude
 Fazer herói o transgressor punido,
 Maldizer a justiça. O que tem mérito
 Ganha seu ódio; as suas preferências
 São fome de doente, que só tem desejos
 Pelo que lhe faz mal. Quem depender
 Do seu favor voa com asas de chumbo,
 Derruba troncos com palha. Que morram!
 Confiar em quem muda a toda hora?

(Shakespeare, 1995, p. 59).

Coriolano insulta o povo que é chamado primeiramente de ralé briguenta, depois é comparado a animais que representam covardia e, por fim, como não confiáveis, pois sempre mudam de opinião e atitude. Nicolau Maquiavel em *O Príncipe* (2011, p. 93), salienta a necessidade do homem ter as qualidades do leão e da raposa, isto é, a força e a astúcia, sendo que com apenas uma das características, não conseguiria êxito como político. Neste sentido, Coriolano não possui as qualidades necessárias para ser um grande líder descritas por Maquiavel, pois parece ter apenas a habilidade do leão:

Sendo obrigado a saber agir como um animal, deve o príncipe valer-se das qualidades da raposa e do leão, pois o leão não sabe se defender das armadilhas, e a raposa não consegue defender-se dos lobos. É preciso, portanto, ser raposa para reconhecer as armadilhas, e leão para afugentar os lobos. Aqueles que desejam ser apenas como o leão não compreendem isso.

Em relação à plebe, Bradley acreditava que o povo não era covarde, pois a sua conduta depende de seus líderes e é de se destacar que como soldados comuns de Roma, os cidadãos

romanos “são, sem dúvida, mutáveis e, nesse sentido, não são confiáveis; mas não são ingratos por natureza, nem lentos em admirar seu mais amargo inimigo⁴⁹” (1970, p. 7).

No filme dirigido por Moshinsky, Coriolano aparece montado em um cavalo preto ofendendo os cidadãos ali presentes. É como se Coriolano estivesse em uma posição de superioridade em relação aos plebeus, em uma técnica de filmagem também conhecida como *plongée*. Acreditamos que foi uma escolha bastante feliz do diretor, pois dá ao herói romano um ar de imponência e enfatiza o desprezo que Coriolano sente pelos cidadãos. Enquanto fala, a câmera foca no povo, a partir da perspectiva de Coriolano que os vê como indefesos e com enorme sofrimento. Essa perspectiva da câmera, a partir do general romano, inicia-se quando Menênio aparece, havendo posteriormente a alternância entre o *plongée* e o primeiro plano, neste caso com ênfase no rosto de Coriolano, através do *close-up*. Um outro momento em que está montado em um cavalo é quando Coriolano volta de forma mítica dos portões de Coriolis, sendo novamente uma cena em que se destaca o heroísmo da personagem, passando a mensagem de que Coriolano é a figura mais importante entre os militares romanos. Além disso, quando Coriolano surge, ele aparece primeiramente no fundo do cenário não iluminado para depois se deslocar para a parte com iluminação. É como se o herói militar passasse a ser o centro das atenções.

Essa primeira cena, tanto em Shakespeare, quanto no filme da BBC devem ser analisadas com bastante atenção, pois ela tem uma conotação política muito forte. Outro exemplo da importância dessa primeira cena acontece quando Caio Márcio conversa com Menênio sobre a eleição dos tribunos, que de acordo com o militar romano são cinco, em que se destacam Júnio Brutus e Sicínio Veluto:

MÁRCIO Cinco tribunos eleitos por eles
Pra defender sua sabedoria.
Júnio Brutus é um, outro é Veluto -
Sei lá! Malditos! Ficaria Roma
Arrasada e sem tetos antes que eu
O aprovasse. Com o passar do tempo
Esse poder aumenta e inda provoca
Mais brigas e levantes

(Shakespeare, 1995, Ato I, cena i, p. 63)

A cena em Shakespeare revela um Coriolano preocupado, que pressente a ascensão dos tribunos como um fator propulsor da queda do poder dos patrícios e, por conseguinte, do próprio

⁴⁹ “are, beyond doubt, mutable, and in that sense untrustworthy ; but they are not by nature ungrateful, or slow to admire their bitterest enemy” (1970, p. 7).

general romano. Inclusive relaciona a eleição dos tribunos a futuras brigas e levantes. A mesma cena dita por Caio Márcio é extremamente significativa em Moshinsky. Enquanto essas palavras são ditas, o povo, visto por uma câmera da perspectiva de Coriolano, ou seja, novamente de cima para baixo, comemora e Menênio é captado pela mesma câmera com uma feição mais austera do que a usual. Essa imagem revela muito mais do que qualquer diálogo, pois as expressões faciais são bem antagônicas.

O povo está feliz, pois terá a chance de decidir sobre os assuntos de Roma como verdadeiros cidadãos. Essa alegria mostra claramente que o povo não é essa massa indiferenciada que não sabe decidir sobre o que é melhor sobre ela. Jan Kott (2003) no artigo “Coriolano ou as contradições shakespearianas” fala sobre uma multidão anônima em Coriolano, já que as pessoas que compõem esse grupo não são diferenciadas por nomes, como se não tivessem uma identidade própria (2003, p. 168). O filme de Moshinsky também opta pela não nomeação dos cidadãos, porém eles são singulares enquanto cidadãos e, talvez pela primeira vez na história romana, conseguiram valer o poder do voto, isto é, agora não são apenas vozes.

A primeira cena em que Sicínio e Brutus aparecem em Shakespeare é para refletir sobre o orgulho de Márcio e também a irritação que o tomou quando soube da eleição dos tribunos:

SICÍNIO Já houve alguém com o orgulho de Márcio?

BRUTUS Não tem igual.

SICÍNIO Quando o povo de nós fez seus tribunos...

BRUTUS Notou os seus olhares e os seus lábios?

SICÍNIO Não; mas notei o tom das ironias.

BRUTUS Quando irritado, nem os deuses poupa.

SICÍNIO Caça da modesta lua.

BRUTUS Pois que a guerra o devore! O orgulho, agora, É maior que a bravura.

(Shakespeare, 1995, Ato I, cena ii, p. 67).

O filme de Moshinsky segue as mesmas falas proferidas pelos tribunos do povo, porém há uma sutileza que revela a natureza vil destes. Eles estão como se fosse em uma viela das ruas de Roma e enquanto falam sobre Coriolano, ouve-se latidos de cães. Literalmente, os tribunos conversam na calada da noite, escondidos e conspirando contra o general romano. Novamente temos a técnica cinematográfica do som fora de campo (*Off-Screen*). A câmera novamente faz o percurso iniciando-se em um plano mais aberto para por fim focar nas duas personagens.

Outra cena a ser destacada é a conversa travada entre Menênio e os tribunos quando Roma está em luta contra os volscos em Coriolis. Ela é bastante curiosa, pois Menênio coloca em

prática a mesma estratégia retórica usada contra os plebeus, na famosa fábula da barriga. Agora, Menênio inverte os papéis de presa e predador, ao dizer que os plebeus, como lobos, querem devorar o “pobre” Coriolano. Não satisfeito com a tentativa frustrada de convencer Sicínio e Brutus sobre a natureza virtuosa de Coriolano, Menênio desiste da conversa e compara os plebeus a pessoas estúpidas:

Ato II - cena i

(Entra Menênio com os dois Tribunos do povo, Sicínio e Brutus)

MENÊNIO Diz o encarregado dos augúrios que teremos novas esta noite.

BRUTUS Boas ou más?

MÊNENIO Não de acordo com as orações do povo, pois este não nutre amor por Márcio.

SICÍNIO A natureza ensina os animais a conhecer seus amigos.

MENÊNIO Por favor, a quem ama um lobo?

SICÍNIO Ao cordeiro.

MENÊNIO Sim, para devorá-lo, como plebeus famintos gostariam de fazer ao nobre Márcio.

BRUTUS Um carneirinho que urra como um lobo.

MENÊNIO E ele é um urso, que vive como um carneiro.

[...]

MENÊNIO [...] Bom dia para vossas mercês. Mais conversa sua haveria de infectar meu cérebro, já que são os pastores daquelas bestas, os plebeus. Tomo a liberdade de deixá-los.

(Shakespeare, 1995, p. 111, 117)

Interessante notar que Menênio demonstra desprezar o povo na mesma proporção ou até mais que Coriolano, porém mesmo assim é respeitado por aquele e pelos seus representantes. Talvez isso ocorra porque a posição de Menênio não representa perigo nem para o povo e muito menos para os tribunos. A cena em Moshinsky acontece em meio a um banquete, o que mostra a tentativa sutil e persuasiva de Menênio tentar convencer os tribunos através da artimanha da satisfação alimentar. Porém, não é bem-sucedido, aliás, Menênio domina a retórica, mas no decorrer da peça e do filme não obterá êxito, pois não convence o povo através da fábula da barriga nem os tribunos que não aceitam a liderança de Coriolano, não consegue convencer o herói militar a não se exaltar contra os tribunos quando tenta reaver os votos dos plebeus e também não consegue persuadir o herói militar a poupar Roma quando este pretende invadi-la.

A próxima cena a ser analisada é quando Coriolano precisa pedir os votos (*voices*) dos cidadãos para se tornar cônsul. Existe todo um ritual e Menênio dá algumas dicas de como o general romano deve proceder. Os cidadãos já estão reunidos e dispostos a avaliar se Coriolano merece ou não seus votos, pois o que eles querem é o reconhecimento de que também fazem

parte do corpo político e querem garantias de que em troca do voto receberão também benefícios. Em Shakespeare é o Ato II cena iii:

CORIOLANO O que digo?
 ‘Eu lhe imploro, senhor’ - Raios! Não posso
 Obrigá-la minha língua. ‘Olhe senhor,
 As feridas que tive pela pátria,
 Quando irmãos seus gritaram e fugiram
 Até de tambor nosso’.
 MENÊNIO Pelos deuses,
 Não deve falar nisso e, sim, pedir-lhes
 Que pensem no senhor.
 CORIOLANO Em mim? Que morram!
 Só quero que me esqueçam, como esquecem
 Das virtudes que os sábios neles gastam.
 MENÊNIO Estraga tudo. Já vou. Fale com eles
 De modo mais saudável. (Sai).
 (Entram três cidadãos)
 CORIOLANO Pois que lavem
 Caras e dentes. Lá vem uma junta.

(Shakespeare, 1995, p. 147).

Tanto em Shakespeare, quanto na versão do filme dirigido por Moshinsky, Coriolano consegue convencer o povo quanto à votação em favor dele para cônsul, mesmo não mostrando as cicatrizes da guerra em público e da estranheza causada pela situação descrita em ambas as versões. No filme da BBC, Coriolano é deixado sozinho em praça pública e vai ao encontro dos cidadãos pedir os votos. Usa uma vestimenta de tom branco e bastante gasta e que parece ser de fato humilde. Porém, o que chama a atenção é que Coriolano não se sente à vontade em momento algum. Ele parece indefeso, como se a vestimenta enfraquecesse aquela postura imponente enquanto militar. É como se não fosse ele mesmo, uma espécie de duplo. A vestimenta causa em Coriolano a perda de identidade e essa roupa é, por assim dizer, um instrumento que permite uma aproximação com o povo, como se por um momento fossem iguais, algo que Coriolano não aceita em hipótese alguma. Talvez tenha sido a pior experiência para ele, pois mesmo que passageira, pareceu uma eternidade, tanto que a primeira coisa que desejou foi mudar de roupa.

Outra importante observação a ser feita na cena descrita é que ela se inicia com o primeiro cidadão jogando água em todo o corpo. O ambiente parece ser claustrofóbico, já que não há janelas, está sempre escuro, não recebe diretamente a iluminação do sol e a passagem do ar é também dificultada. Talvez o diretor queira associar o ambiente claustrofóbico com a opressão que as personagens parecem sofrer. Vale também destacar nesta cena o terceiro cidadão. Ele

aparece lendo um livro e parece claramente exercer um papel de liderança entre os cidadãos romanos. Enquanto fala, segura o livro, podendo ser interpretado como uma espécie de intelectual dos cidadãos, mostrando que os plebeus são uma classe bastante heterogênea, levando-nos a afirmar que o fator que os une é a exclusão da participação direta no jogo político, papel exercido pela nobreza e pelos tribunos.

Sobre Coriolano, vale destacar que ele não consegue representar o que não é, não é um bom ator, porém no jogo político essa é uma condição básica. O político aparenta ser para alcançar seus objetivos. Como espectadores, conseguimos captar a dificuldade de Coriolano em encenar um papel diferente do *script* que imagina para si mesmo. As vulnerabilidades de Coriolano serão muito bem exploradas pelos dois tribunos, principalmente na cena que iremos analisar adiante, quando os tribunos interrogam os cidadãos ao saberem que estes deram seus votos para que Coriolano fosse eleito cônsul.

De acordo com os tribunos, o cargo de cônsul está em jogo com a eleição de Caio Márcio Coriolano. Porém, antes mesmo de Coriolano ter ido ao mercado pedir os votos, Brutus e Sicínio já sabiam que Coriolano iria expor não as cicatrizes da guerra, mas as fraquezas que o impossibilitam de ser cônsul. Como duas raposas, os tribunos do povo reúnem-se para montar uma estratégia para combater Coriolano, que parece só triunfar nos campos de batalha:

BRUTUS Eu o ouvi jurar,
Que mesmo candidato ele jamais
Iria apresentar-se no mercado,
Vestir os pobres trajes da humildade;
Nem mostrar (como deve) os ferimentos
Ao povo, para implorar seu voto fétido
SICÍNIO Isso é verdade.
BRUTUS Ele o disse. Prefere antes perder
Que vencer sem ser só pelas elites
E o desejo dos nobres.
SICÍNIO Eu só quero
Que ele fique fiel a seu propósito
E aja assim.
BRUTUS É provável que o faça.
SICÍNIO O que há de lhe trazer, com o nosso aplauso,
A destruição.
BRUTUS E tem que ser assim,
Senão se acaba a nossa autoridade;
Nós temos de lembrar ao povo o ódio,
Em que ele sempre o teve; e que, mandando,
Vai usá-los pra mulas, vai calá-los
Tolher suas liberdades, pro julgá-los -
Enquanto aptos para ações humanas -
Tão sem alma e capazes para o mundo

Quanto bestas de guerra, que alimentadas
Só para carregar, e ainda apanham
Se não aguentam

(Shakespeare, 1995, Ato II, cena i, p. 127,129).

Esse plano dos tribunos da plebe é colocado em prática quando encontram os cidadãos após estes terem declarado voto a Coriolano. Primeiramente, os tribunos usam o discurso persuasivo para convencer os cidadãos de que Coriolano é perigoso para Roma. Depois, Brutus e Sicínio encontram-se com a aristocracia e informam que a decisão sobre Roma ainda não foi tomada. Coriolano, como era esperado, irá se exaltar e colocar o cargo em risco. Há uma nova tentativa para o general romano rever os votos do povo, porém esses foram bem treinados pelos tribunos e, por isso, o general romano não obtém êxito. Como dois diretores de teatro, os tribunos indicam como os cidadãos devem agir para reverter o voto em relação ao consulado. Esse ato é bem performativo e indica como o uso da linguagem e, por extensão, a retórica podem ser usadas para obter resultados políticos. O poder está intimamente atrelado ao domínio da linguagem. A grande lição que se tira nessa cena é que os tribunos saem vitoriosos porque ensinaram, ou melhor dizendo, manipularam com mais convencimento como os plebeus deveriam se comportar, atacando a honra e o orgulho de Coriolano. Menênio e Volumnia também tentam indicar a Coriolano que o melhor caminho para conquistar o poder é fazer o necessário para alcançar êxito e só revelar a verdadeira natureza uma vez instalado no cargo almejado. É o que falamos anteriormente sobre a diferença entre a aparência e o ser, que Maquiavel explica em *O Príncipe*. Porém, a mãe de Coriolano e o amigo bajulador da família, Menênio, esquecem que não basta mostrar como se deve comportar para obter um cargo, é necessário também encenar, já que vivemos em um grande palco que é o mundo e aperfeiçoamos as nossas habilidades através da prática. Esse é o grande erro de Coriolano, que sem a astúcia da raposa de nada serve a força e a ação do leão. Quando Coriolano aproxima-se do povo, os tribunos reúnem os cidadãos e dão as ordens de como devem proceder. Em Shakespeare, essas ordens são passadas para o Edil:

SICÍNIO Reúna logo aqui o povo todo:
Ao me ouvirem dizer ‘Assim será
Por força e por direito dos comuns’,
Seja morte, multa ou banimento. Gritem
‘Multa’ se multa, ‘Morte’ se for morte,
Sempre insistindo na prerrogativa
E no poder da verdade da causa.
EDIL Eu os informarei.
BRUTUS E quando a gritaria começar,

Que ela não pare, pra na barulhada
 Forçar execução imediata
 Da sentença que dermos

(Shakespeare, 1995, Ato III, cena iii, p. 203,205).

E quando os tribunos pronunciam a última frase, esta é repetida pelos plebeus. Sicínio diz: “Digo que assim será” (Shakespeare, 1995, p. 211) e os plebeus repetem e com entusiasmo: “Assim será, assim será! Que vá-se embora!/ Está sendo banido; assim será” (Idem, 1995, p. 211). O mesmo acontecendo quando Brutus afirma que está tudo decidido: “Não há o que dizer; já foi banido,/ Inimigo do povo e do país,/ ‘Stá decidido! TODOS OS PLEBEUS Sim, ‘Stá decidido!” (Shakespeare, 1995, p. 211). A cena em Shakespeare termina com o povo comemorando o banimento daquele que chamam de inimigo do povo.

A mesma cena no filme de Moshinsky tem as falas bem parecidas, porém o desenvolvimento dela tem algumas importantes modificações. A primeira é que, quando Sicínio diz que está decidido a condenação de Coriolano, que deverá ser jogado do alto da Tarpeia, o povo não repete a frase “está decidido”. Em Shakespeare essa cena é bastante tensa com o povo se rebelando e apoiando a morte de Coriolano. No filme, o povo observa Sicínio, fazendo ponderações sobre a decisão tomada em não reconhecer Coriolano como cônsul. Não temos a manifestação incisiva do povo. Este só irá se manifestar, mesmo assim timidamente, quando Brutus repete impositivamente a frase que está decidido o destino de Coriolano. Como o povo não se volta diretamente contra Coriolano, parece que o diretor do filme optou por focar o cerne do conflito na oposição entre os tribunos da plebe e a aristocracia romana, deixando o povo excluído desse embate. Diferentemente da tragédia shakespeariana, no filme de Moshinsky impera um silêncio diante da decisão do banimento de Coriolano. O povo não comemora a expulsão de Coriolano, apenas observa o que acontece. Esse silenciamento do povo pode revelar, como dissemos anteriormente, que as decisões tomadas envolvem um conflito de classe menor entre o povo e os patrícios e um embate maior entre os tribunos e a nobreza, pois aqueles temem perder o próprio cargo contra Coriolano e seus apoiadores. Essa luta pelo poder não tem o povo inserido, antes é um elemento intermediário que é usado para fins individuais.

Vale destacar alguns aspectos cinematográficos dessa cena. Coriolano ao entrar em cena, os outros cidadãos direcionam a ele o olhar e permanecem estáticos. Novamente o diretor nos passa a ideia dessa imagem como um quadro de pintura no filme. O filme quase nunca capta as personagens em corpo inteiro, muito próxima do plano americano dos filmes do velho oeste

americano. Coriolano quando está com Menênio sobe em um degrau, mostrando que ele sempre quer estar no domínio da situação, sempre acima dos demais. Cães latem fora da cena antes dos cidadãos aparecerem, novamente um exemplo de som fora de campo (*Off-Screen*). Coriolano pede os votos e dois cidadãos estão em uma janela do que parece ser um prédio. Nesse momento, a situação se inverte, pois Coriolano agora está em situação de inferioridade, e a câmera foca de baixo para cima, um exemplo clássico de *contra plongée*. Quando Coriolano repete que precisa dos votos dos cidadãos (*your voices*), o latido de cachorros fora de cena retorna. Ao fim do ritual, Menênio retorna e leva Coriolano para o Senado e, diferentemente do que veremos no filme de Ralph Fiennes, Menênio não pergunta aos tribunos se eles irão acompanhá-lo, o que neste caso contribuirá para a queda de Coriolano. No filme de Moshinsky, apenas o primeiro cidadão parece convencido de que Coriolano merece o consulado. Quem o contrapõe é o terceiro cidadão, que coloca o livro sobre a cabeça e faz todo um discurso de persuasão direcionado aos outros cidadãos. Por ter aparentemente um grau de instrução maior e por ter uma certa idade, o terceiro cidadão será a voz crítica que irá questionar Coriolano. Por sua vez, Brutus convence o primeiro cidadão a mudar de opinião sobre a eleição de Coriolano não através da retórica, mas pela intimidação. O tribuno segura violentamente o primeiro cidadão pelo braço e o pressiona para que este compreenda que Coriolano não deve se tornar cônsul.

Outra cena que pode ser interpretada como uma continuação da cena anterior e que pode ser citada brevemente é quando Coriolano é banido de Roma. Vejamos como se dá em Moshinsky. Os tribunos começam a ensaiar como enfrentarão Coriolano. O ambiente é escuro e há uma luz vermelha, como se fosse no fim da tarde. O ambiente é mais escuro do que nas cenas anteriores, sendo difícil enxergar as personagens, talvez a intenção seja mostrar que estamos diante de um acontecimento ainda mais sombrio. Agora é Sicínio que enfrenta Coriolano, falando mais alto. Ele distancia-se de Coriolano e sobe em um degrau e incita o povo a enfrentar Coriolano, colocando-se, portanto, no comando da situação. Comínio tenta apaziguar os ânimos e reverter a sentença, porém a câmera capta esse esforço do militar romano a partir da perspectiva de Sicínio, que o olha de cima para baixo (*plongée*), destacando novamente que o tribuno é quem domina a cena. Por fim, Coriolano é banido e sai por um caminho escuro, como se fosse um abismo, antes vira-se e profere uma de suas mais famosas frases: “There is a world elsewhere”.

A próxima cena que pretendemos analisar é também bastante performática, pois envolve todo um procedimento que Volumnia realiza com precisão para persuadir Coriolano a não invadir

Roma. Desde o início da cena, Volumnia deixa bem claro que os interesses de Roma estão acima do triunfo do filho: “Não marcharás para assaltar a pátria -/ Juro que o não farás - senão pisando/ Sobre o ventre materno que te trouxe/ A vida de que gozas neste mundo” (Shakespeare, 1995, Ato V, cena iii, p. 289). A mesma posição é tomada pela esposa de Coriolano, “VIRGÍLIA: E o meu, o gerador desse menino/ Guardiã do teu nome” (1995, p. 289) e pelo filho, “MENINO: Em mim não pisas; Eu fujo, até crescer para lutar” (1995, p. 289). Isso já serve como uma punhalada em Coriolano, que é ainda mais enfraquecido quando Volumnia tenta mostrar a ele que destruir Roma não trará reconhecimento para este, muito pelo contrário: “Se vences Roma o lucro que assim colhes/ Será um nome para sempre maldito,/ Com a história dizendo: “Um homem nobre,/ Cujas últimas ações destruí tudo,/ Arrasou seu país e fez seu nome/ Pra sempre abominado”” (1995, p. 289, 291). Volumnia sabe muito bem como agir e potencializa o efeito que as palavras quando bem colocadas podem receber. Ela percebe que a reputação é algo que Coriolano almeja e ao desqualificar a ação do filho contra Roma, é uma tentativa que se mostrará bem sucedida por Volumnia de neutralizar o filho.

Logo depois, Volumnia lembra Coriolano que eles são e sempre serão romanos e a conexão entre eles não será apagada, “Era uma volcia a mãe desse sujeito;/ Sua mãe está em Corioli,/ E a semelhança do pequeno é acaso./ Vamos, enxota-nos. Fico em silêncio/ Até Roma queimar e só então/ Eu falarei um pouco”. Podemos dizer que Volumnia utiliza muito bem o que poderíamos classificar, em linguagem popular, como chantagem emocional. Coriolano que sempre foi guiado pela mãe não tem mais argumentos e o que lhe resta é apenas a rendição,

CORIOLANO
 (toma-lhe a mão em silêncio)
 Mãe, ó mãe!
 O que fez? Veja como os céus abrem,
 E os deuses, vendo esse quadro anormal,
 Se riem dele. Ai, mãe, ai minha mãe!
 Pra Roma conquistou bela vitória;
 Mas sobre seu filho, creia, creia,
 Prevaleceu só com grande perigo,
 Ou talvez morte para ele. Que venha.

(Shakespeare, 1995, p. 293).

Julgamos que essa cena é a mais decisiva e que sela o destino de Coriolano, sendo a morte propriamente dita do general romano como consequência do desenlace desse diálogo entre mãe e filho. No filme dirigido por Moshinsky, se considerarmos o início da cena quando Menênio tenta

sem êxito convencer Coriolano a não invadir Roma e o final quando o general romano é finalmente derrotado pelo discurso da mãe, são aproximadamente vinte minutos. Vejamos como Moshinsky apresenta essa mesma cena.

Como dito anteriormente, Menênio tenta sem sucesso persuadir Coriolano. Isso ocorre porque Menênio domina a arte da retórica, mas não o do jogo teatral que a política exige. Em outras palavras, ele não se preparou para a encenação dessa situação. A cena em que a família de Coriolano aparece é precedida por uma reflexão de Coriolano, uma espécie de *voice-over* seguida de uma música de fundo. Virgília é a primeira a se aproximar de Coriolano, ajoelha-se em sinal de respeito e submissão. Depois, Volumnia faz o mesmo, porém diferentemente de Virgília, retira o capuz, como um sinal de que não tem nada a esconder do filho. A mãe do herói militar conduz o filho de Coriolano em direção ao pai, mas o filho não se curva diante deste. Ninguém fala, é uma cena em que temos apenas reflexões de Coriolano. É uma tentativa de criar um personagem reflexivo, destoando da imagem construída na peça de Shakespeare. Quem rompe o silêncio é Valéria, a amiga da família do herói romano. Coriolano dá a mão à Virgília e os dois se levantam. Virgília beija inesperadamente o marido que fica sem saber como agir. É como se o beijo fosse um golpe contra ele, mais fatal do que uma punhalada. Coriolano aproxima-se da mãe e se ajoelha. Esta o repreende e os dois ficam de joelhos. Logo a seguir, levantam-se juntos. É como estabelecessem uma relação entre iguais, sem submissão recíproca. Depois, Volumnia solta a mão de Coriolano e apresenta Valéria, a amiga da família, para Coriolano, destacando a nobreza desta. Descrever essa cena detalhadamente é de grande importância para entendermos como se dá a queda de Coriolano.

A imagem da câmera capta de trás sem focar no corpo inteiro das personagens, novamente próxima do plano americano. Volumnia pede para que o jovem Márcio ajoelhe-se diante de Coriolano. O filho se levanta, Coriolano dá as costas para Volumnia, que não aceita o desprezo deste. Agora, Volumnia está de pé e Coriolano sentado em uma mesa com Aufídio observando o que acontece, passando a ideia de que ela está agora no comando da situação. Coriolano parece que não irá ceder aos pedidos da mãe e a câmera distancia-se captando todas as personagens. Volumnia não desiste, inicia um solilóquio e depois aproxima-se de Coriolano e o acaricia, como uma técnica de amansar e conquistar o filho, que mais parece uma presa próxima do abate. A mãe o solta e diz que irá lutar contra Coriolano, assim como Virgília que junto ao jovem Márcio também mostram que irão enfrentar Coriolano. Depois da fala do jovem Márcio, a câmera foca

em Aufídio, que ri diante do enfrentamento do filho de Coriolano. Essa expressão de Aufídio pode ser interpretada como percepção da bravura do jovem Márcio e ao mesmo tempo engraçada já que fora proferida por uma criança. Volumnia distancia-se de Coriolano e parece ser a última estratégia. Enquanto fala diretamente a ele, Coriolano olha para baixo, não encara a mãe. A câmera foca apenas nos rostos dos dois, similar ao plano conjunto, já que a câmera foca em duas personagens simultaneamente. Coriolano alterna um olhar para baixo com súbitos olhares em direção à mãe, ou seja, ele não consegue voltar a ser aquele que domina a cena. O general romano novamente dá as costas para a mãe, em uma tentativa de retomar o papel de dominância.

A mãe, Virgília e Valéria ajoelham-se, tentando persuadir Coriolano através da aparente submissão delas em relação a ele, porém é de se destacar que o jovem Márcio permanece em pé. A câmera agora capta as cinco personagens, em um plano aberto, e aos poucos vai se fechando quando se aproxima de Volumnia. As mulheres curvam-se diante do chão e Volumnia bate as mãos com os punhos cobertos de areia. Elas choram. Volumnia levanta-se e o jovem Márcio corre em direção ao pai. Volumnia volta a se ajoelhar para depois levantar-se novamente, depois que o jovem Márcio se desprende do pai. Quando a mãe fala que Coriolano foi gerado por um volsco, a comitiva liderada por Volumnia dá as costas e vai saindo de cena. Porém, trata-se de uma artimanha bem elaborada por Volumnia. É um misto de linguagem retórica e técnicas teatrais. A mãe do general romano volta e a câmera foca nas mãos de Coriolano que buscam as de Volumnia. Finalmente, Coriolano é vencido por Volumnia, que chora nos ombros do filho que também desaba em lágrimas. Aufídio finge que aceita as condições de acordo entre romanos e volscos e Coriolano abraça a família como uma despedida antecipada, pois essa cena é que marca o momento da morte do herói militar.

A última cena que pretendemos analisar é exatamente o desfecho tanto da peça quanto do filme, mostrando exatamente o fim trágico de Coriolano, ou seja, a morte do herói militar. Há uma diferença significativa na cena final da peça quando comparada à mesma cena da versão televisiva. Espera-se que a cena final marque o tão esperado embate entre Coriolano e Aufídio. Porém, Shakespeare faz uma espécie de quebra de expectativa e quem de fato assassina Caio Márcio são os conspiradores. É uma morte que podemos chamar de indigna para um guerreiro e enfatiza a covardia de Aufídio, comparável à atitude de Aquiles em relação a Heitor na peça também escrita por Shakespeare, *Troilo e Crésida* (1602), pois este está desarmado quando é

morto por soldados aliados do herói grego. Aufídio, ao pisar no corpo sem vida de Coriolano, nos dá a impressão de que se trata de uma pessoa qualquer, longe do exímio e exemplar militar:

Ato V cena vi

(Os Conspiradores puxam das espadas e matam Márcio, que cai;

Aufídio pisa o corpo)

Aufídio = Foi-se a ira, E a dor me atinge. Podem levantá-lo. Que os melhores soldados ajudem. Eu serei um. Tambores, rufem luto; E as lanças invertidas. A cidade Ele coalhou de órfãos e viúvas Que nessa hora choram o sofrido, Mas mesmo assim ele por nobre é tido. Ajudem. (Saem carregando o corpo de Márcio. Soa uma marcha fúnebre).

(Shakespeare, 1995, p. 311-312).

Mesmo a marcha fúnebre não parece apagar a impressão de insignificância com a qual a morte de Coriolano é tratada.

Na versão televisiva, Moshinsky opta por dar maior dignidade à morte de Coriolano, pois este é morto pelo seu antagonista. Esta cena começa como um ritual, Aufídio começa segurando a espada de Coriolano em um misto de luta, dança e ato sexual. Mas é Coriolano que inicia essa, por assim dizer, performance dizendo *kill* repetido por Aufídio, enquanto este mata Coriolano. Temos a mistura de um semblante de prazer que se alia ao de dor. Vale ressaltar que esta cena também é bem performática, pois Coriolano e Aufídio alternam *kill*, que ao ser usado pelo herói romano dá a ideia imperativa de mate, enquanto ao repetir a mesma palavra, Aufídio transmite a ideia de mato. Como bem coloca Willis, Coriolano repete seis vezes a palavra *kill* e Aufídio sete. (Willis, 1991, p. 160). O *review* do site *British Theater Guide*⁵⁰ interpreta a cena mais como um suicídio assistido que um assassinato propriamente dito. Acreditamos que há um misto de situações nessa última cena, já que Moshinsky parece também usar a metáfora do prazer sexual com a morte.

Podemos concluir que, embora tenhamos vários embates no decorrer dessa versão televisiva, assim como ocorre na peça de Shakespeare, há apenas a tragédia de Coriolano, com todas as outras personagens de certa forma tendo um desfecho positivo. Além disso, vimos claramente que Moshinsky explorou com maestria a questão do poder, com as técnicas de inclinação da câmera (*plongée* e contra *plongée*) e da posição das personagens, alternando entre um plano elevado para transmitir a ideia de superioridade e um plano baixo mostrando submissão, além da mudança de foco das personagens, em que a câmera aos poucos ia se

⁵⁰ In: <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/DVDbbccoriolanus-rev>>.

aproximando do rosto das personagens (*close-up*), criando uma espécie de intimidade emocional entre o telespectador e a personagem.

CAPÍTULO 3

3.1. A adaptação como um ato político.

Na introdução do livro *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation* (2022), Diana E. Henderson e Stephen O'Neill afirmam que “Adaptar Shakespeare é um processo, ao mesmo tempo, criativo, contextual, ético e político⁵¹” (2022, p. 1). A adaptação é criativa pois, diferentemente do que o senso comum acredita, é uma nova obra, inovadora e transformadora, porque “representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (Hutcheon, 2013, p. 234). Como magistralmente colocou Jorge Luis Borges, lógico que de uma forma irônica mas muito significativa para entendermos o processo de adaptação, mesmo um texto reproduzido integralmente pode ser completamente inovador, é o que o escritor argentino tenta nos convencer no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, em que considera um texto reproduzido linha por linha do original de Miguel de Cervantes como de um significado ímpar se comparado ao texto-fonte (2007, p. 34-45). Publicado originalmente em 1939 e incluído na coletânea *Ficcões* (1944), o texto de Borges constitui um exemplo paradigmático da reflexão sobre as ressignificações que uma obra produz em função do contexto de leitura e do momento histórico de sua (re)escrita.

De acordo com Hutcheon, “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo de duplo de interpretação e criação de algo novo.” (2013, p.45). Apropriar-se devidamente de um texto, seja para mudá-lo, inserindo-o em um contexto mais atual, seja para prestar uma homenagem. Até porque como bem aponta Walter Benjamin “Aquilo que antes era novo, mais tarde pode soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico”. (2010, p.211). Segundo Hutcheon, o ato de adaptar seria o “desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.” (2013, p.28). Esse questionar é extremamente político e a adaptação tem a responsabilidade de trazer um texto-fonte, ou hipotexto A, na concepção de Genette (2010), dando-lhe uma nova roupagem, tratando de questões da contemporaneidade sem deixar de lado o fio que une o hipertexto B, o texto derivado, ao que o antecede. Mesmo que soe paradoxal, existe, porém, um compromisso com a fidelidade à história recontada:

⁵¹ “Adapting Shakespeare is a process at once creative, contextual, ethical and political” (2022, p. 1).

Para que uma adaptação seja experienciada como adaptação, o reconhecimento da história tem de ser possível: certa fidelidade ao copiar é fundamental, de fato, justamente por causa das mudanças entre as mídias e os contextos

(Hutcheon, 2013, p. 223).

Como foi dito no início deste subcapítulo, adaptar Shakespeare é um ato político. Augusto Boal é ainda mais taxativo, pois considera que “[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (1991, p. 13). As questões ligadas ao ser humano são políticas, porque envolvem relações de conflito e poder. Essas características também parecem fazer parte das tragédias shakespearianas e, conseqüentemente, fazem parte da tragédia que estudamos, ou seja, *Coriolano*.

Retornando às reflexões de Henderson e O’Neill (2022, p. 5), os autores dizem que as adaptações são a marca registrada de Shakespeare. O escritor inglês era um exímio adaptador, sendo que várias de suas obras aludem a outras peças escritas por ele (Smith, 2022, p. 25-26). De toda a sua vasta produção literária, apenas *A Tempestade* (1611), *Trabalhos de Amor Perdidos* (1594-1595), *Sonho de uma Noite de Verão* (1595) e *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1598) podem ser consideradas obras que não foram criadas por Shakespeare a partir de uma história pré-existente ou de um texto histórico. De acordo com Emma Smith, ser escritor na época em que Shakespeare escreveu, era ser um adaptador (2022, p. 25). Ainda para Smith “As obras de Shakespeare que hoje são consideradas originárias e originais foram, de fato, sempre adaptações⁵²” (2022, p. 26).

Shakespeare também é o escritor mais adaptado para o cinema e a televisão. Segundo Márcia Lira, até 2012 havia 891 adaptações filmicas de Shakespeare⁵³. O número exato de adaptações deve ter tranquilamente passado de 1000 em 2025. Henderson e O’Neill são ainda mais enfáticos ao falar sobre a importância das adaptações do dramaturgo e poeta inglês, “Shakespeare adaptado pode ser um modo de resistência política e revisão histórica, sendo o encontro com o autor canônico um passo em direção à criação de novas histórias⁵⁴” (2022, p 6). Mesmo as adaptações mais recentes, direcionadas para um público mais jovem, possuem um viés

⁵² “Works by Shakespeare that are now considered originary and original were in fact always adaptations” (2022, p. 26).

⁵³ <https://menos1naestante.com/da-literatura-para-o-cinema-cries-da-adaptacao/>

⁵⁴ “Adapted Shakespeare can be a mode of political resistance and historical revision, the encounter with the canonical author a step toward forging new stories” (2022, p. 6).

político, pois para Henderson e O’Neill, “Nem Shakespeare nem o Shakespeare adaptado são espaços neutros”⁵⁵ (2022, p. 7).

A adaptação está em constante luta com o chamado texto primário, pois como uma nova obra quer ter vida própria e se desvincular de seu antecessor, é um duplo em constante conflito,

A adaptação, então, envolve um elemento de luta contra o texto-fonte (ou os usos mais recentes do texto-fonte), uma luta sobre a orientação ideológica e o capital cultural do texto-fonte que o adaptador, então, reformula, desmistifica, reorienta, em uma palavra, transforma para servir a algum propósito novo, mais contemporâneo ou politicamente progressista⁵⁶

(Lanier, 2022, p. 47).

Segundo Smith, existem múltiplos Shakespeare ao longo da história, o que torna o ato de adaptar bastante complexo e desafiador. Continuando, existem três tipos de fenômenos relacionados a essas adaptações do dramaturgo e poeta inglês: William Shakespeare como autor (WSA), que se refere a uma espécie de acordo implícito entre o autor, que seria a mente onisciente que comanda o desenvolvimento do texto, e o leitor que aceita essa presença imanente; o William Shakespeare histórico (THWS), em que as reflexões suscitadas são bem distintas das que foram manifestadas na obra dramática de Shakespeare; e o William Shakespeare como ícone cultural (WSCI), em que a identidade do autor mudou radicalmente ao longo desses mais de quatro séculos (Smith, 2009, p. xi apud Henderson; O’Neill, 2002, p. 4). Esses três aspectos realmente parecem ser a tônica para a compreensão de um escritor tão complexo quanto Shakespeare, visto que, através das adaptações, o escritor inglês é constantemente reinventado e atualizado, tornando-o sempre contemporâneo.

Douglas Lanier, no mesmo livro citado de Henderson e O’Neill (2022), faz importantes indagações sobre o ato de adaptar e um sugestivo título para as suas reflexões: “Shakespeare and adaptation theory: unfinished business”, ou seja, apesar das inúmeras adaptações, a teoria da adaptação ainda não foi capaz de dar conta da obra de Shakespeare, sendo ainda um assunto pendente, ou melhor, ainda possui questões em aberto. Para Lanier, uma questão relevante nas adaptações em Shakespeare é a dificuldade em definir o que vem (e o que não vem) a ser

⁵⁵ Por exemplo, “10 Coisas que Odeio em Você”, de 1999, adaptada de *A Megera Domada* (1590-1591) e “Todos Menos Você”, de 2023, baseada em *Muito Barulho por Nada* (1598).

⁵⁶ Adaptation, then, involves some element of struggle against the source (or the source’s latter-day uses), struggle over the source’s ideological orientation and cultural capital which the adaptor then recasts, demystifies, reorients, in a word, changes to suit some new, more contemporary or politically progressive purpose (2022, p. 47).

adaptação e a diferença entre esta e a imitação, a intertextualidade e a alusão. Outro aspecto é a questão da fidelidade. Linda Hutcheon enfatiza que existem motivos diversos para estudar a adaptação, porém poucos envolvem a fidelidade. (Hutcheon, 2013, p.13). Para a autora, a fidelidade não pode ser nem critério de julgamento nem o foco da análise de uma adaptação (Hutcheon, 2013, p. 28). Inclusive, não se pode creditar o fracasso de um trabalho por causa da adaptação, isso se dá mais pela “falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (Hutcheon, 2013, p. 45). De acordo com Hutcheon (2013, p. 55), devemos nos libertar de certas crenças sobre a adaptação e a fidelidade, como bem coloca, “Uma das crenças centrais da teoria da adaptação cinematográfica é a de que o público exige fidelidade especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como a obra de Dickens ou Austen”.

Outros aspectos de bastante importância são o contexto em que a adaptação se aplica, e se esta se trata de uma força regressiva ou progressiva (2022, p. 39). A natureza dual da adaptação como processo e produto e também a questão da autoria conjunta, principalmente se pensarmos no teatro e no cinema, visto que a adaptação em geral é um trabalho em conjunto, também suscita indagações sobre o ato de adaptar.

A adaptação também precisa do olhar atento do leitor/espectador para que seja possível encontrar similaridades e reconhecer na obra adaptada conexões com a obra originária, senão a classificação como obra adaptada fica comprometida. Robert Stam mostra que existem diferentes formas de identificar se um filme alude ou não a uma determinada obra. Retomando as classificações de Genette sobre adaptação, originalmente aplicadas para o estudo do romance, Stam as reinterpreta no âmbito da adaptação cinematográfica. Apenas para revisarmos, Genette preferia utilizar o termo transtextualidade em vez de intertextualidade. O teórico francês dividiu as transtextualidades em cinco subcategorias. Para Stam, essas subcategorias também são úteis na compreensão da análise fílmica. A primeira delas é a intertextualidade que, a grosso modo, seria a relação nem sempre explícita a conhecimentos anteriores; a paratextualidade que são comentários, títulos e outras referências que passam a fazer parte de um livro e que no contexto do cinema “pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante” (Stam, 2006, p. 30); a metatextualidade, ou seja, a “relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente” (Stam, 2006, p. 30); a arquitextualidade que na análise

fílmica seria quando causa um equívoco no espectador que erroneamente associa o nome de um filme a uma possível alusão a um livro, mas na prática não há isso, em suma, são as adaptações não identificadas, as adaptações genéricas e difusas, as adaptações renomeadas e as adaptações com nomes enganosos (Stam, 2006, p. 33). Por fim, tem-se a hipertextualidade, que é o tipo mais importante para a adaptação, dado que o texto que podemos chamar de A (hipertexto) tem uma clara ligação com um texto anterior B (hipotexto), “Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (Stam, 2006, p. 33).

Adaptar para as telas do cinema possui um possível aspecto facilitador em Shakespeare, pois este escrevia as suas peças primeiramente para serem encenadas e não lidas, priorizando a performance que, de certa forma, é o mesmo objetivo do cinema, sendo válido reforçarmos que no início o cinema utilizava o teatro como modelo, principalmente o cinema-mudo. Para Lanier, “Shakespeare escreve para o palco, não para a página, embora, como sugere o trabalho exemplar de W. B. Worthen (1997, 2003), a questão da relação entre o roteiro e a performance — particularmente complexa no caso de Shakespeare — recuse-se a desaparecer⁵⁷” (2022, p. 40).

Como vimos no capítulo anterior, ao adaptar um filme, este ganha forma de acordo com vários elementos inseridos pela equipe que trabalha na produção fílmica. A versão que chega até o espectador é sempre um recorte de todo um esforço para mostrar uma visão de mundo. A versão que iremos estudar neste capítulo possui elementos que pregam uma maior reformulação, pois o espaço pouco lembra a Roma Republicana, sendo válido chamá-la de uma versão politicamente progressista que liga diretamente o espectador ao conflito apresentado. Em outras palavras, atualiza politicamente o contexto histórico-social do espectador ao conflito apresentado na peça.

3.2. Shakespeare no cinema - uma breve contextualização.

De acordo com Judith Buchanan (2011, p 467), entre 1895 e 1927, durante o período do cinema mudo, aproximadamente 300 filmes foram feitos baseados nas peças de Shakespeare e 40 dessas produções conseguiram sobreviver ao tempo. A primeira aconteceu em setembro de 1899,

⁵⁷ “Shakespeare writes for the stage, not the page, though as the exemplary work of W. B. Worthen suggests (1997, 2003), the question of the relationship between script and performance, particularly vexed in Shakespeare’s case, refuses to go away” (2022, p. 40).

uma produção de *Rei João*, com duração de quatro minutos, um recorte com quatro cenas, em que é enfatizada a cena da morte do rei. Por sua vez, a primeira produção hollywoodiana foi *Macbeth*, dirigida por John Emerson, de 1916. Durante essas primeiras décadas de cinema predominaram pequenas gravações entre dois e três minutos. Mas muito significativas, pois trouxeram dos palcos para o cinema atores e atrizes famosos por memoráveis papéis, por exemplo, o *Hamlet* de Sarah Bernhardt, de 1900. Para Buchanan, 1908 foi um ano marcante nas produções shakespearianas nos Estados Unidos e na Europa para o cinema. Nos dois anos seguintes, essas produções cinematográficas estenderam-se ainda mais, incluindo algumas paródias (2011, p. 471-472).

Uma segunda fase pode ser apontada a partir da década de 1930, estendendo-se até os anos de 1990. Mudança significativa foram as apropriações transculturais das peças shakespearianas. O renomado diretor de cinema Akira Kurosawa produziu *Trono manchado de sangue* (1957) e *Ran* (1985), baseados em *Macbeth* e *Rei Lear*, respectivamente, ambientados em um Japão medieval (Constantini-Cornède, 2011, p. 484). Temos as chamadas produções clássicas de Laurence Olivier e Orson Welles e as adaptações de *Romeu e Julieta* feitas por Renato Castellani (1954) e Franco Zeffirelli (1968).

As produções das décadas de 1960 e 1970 tiveram como temática prevalente o pessimismo, com paisagens frias e sombrias do norte da Europa, consideradas também como de alto teor político. Destacam-se Grigori Kozintsev, que dirigiu *Hamlet* (1964) e *Rei Lear* (1970) e Peter Brook com o *Rei Lear* também de 1970 (Constantini-Cornède, 2011, p. 484). Anne-Marie Constantini-Cornède considera as produções dos anos 1980 como “campy transgressive derivatives⁵⁸” e “Shakespeares metacinemático e conceptual⁵⁹” (2011, p. 484). O termo *campy* pode fazer alusão a algo com uma teatralidade exagerada, cafona, próxima do termo *kitsch* e merece algumas observações. Susan Sontag escreveu um artigo chamado “Sobre o Camp⁶⁰” de 1964 que, em sua essência, é o gosto pelo inatural, isto é, um artifício estético e exagerado. Além disso, o *Camp* é ao menos apolítico e associado a uma arte não séria e ruim (*kitsch*), porém Sontag pondera que essas características não são necessariamente uma regra. Para fazer essa

⁵⁸ Uma tradução aproximada seria “Obras derivadas de estética campy e caráter transgressor”. A seguir discorremos um pouco sobre essa passagem e o conceito de campy desenvolvido por Susan Sontag.

⁵⁹ “metacinematic conceptual Shakespeares” (2011, p. 484).

⁶⁰

In: https://perspectivasqueeremdebate.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf.

ressalva, Sontag cita os filmes de Louis Feuillade, como exemplos de *Camp*, mas que estão longe de serem arte desprestigiada. A sensibilidade *Camp* tem um duplo sentido, ou seja, um literal e um simbólico, sendo definida como “a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício”. Um exemplo de *Camp* citado por Sontag é *Tito Andrônico*, pois é uma peça que se propõe séria, mas difícil de ser levada totalmente a sério, porque é demais, ou seja, a peça tende à exacerbação dramática, exagerada. Aliás, para Sontag, o *Camp* é a antítese da tragédia, porque a ironia é o contraponto a esta, isto é, é uma tentativa de destronar o sério. Por fim, Sontag afirma que a melhor definição de *Camp* é a de que “é bom porque é, horrível”. Para Constantini-Cornède as produções fílmicas dessa época por serem transgressivas, sugere-se que rompem com padrões estabelecidos e são derivativas, no sentido de se diferenciarem do chamado texto-fonte, nesse caso do texto shakespeariano. O metacinemático e conceptual nos leva a crer que são adaptações que dialogam com o próprio filme através da ideia abstrata que este enfoca, mais do que a própria narrativa.

A mesma Constantini-Cornède destaca que nesse período entre 1930-1990, a maioria das adaptações cinematográficas foi de tragédias, destacando-se *Hamlet* com aproximadamente 60 produções. Jack Jorgens (2011, p. 485) categoriza as adaptações fílmicas de Shakespeare em três níveis ou graus, que seriam a *presentation*, a *interpretation* e a *adaptation*. A *presentation* seria “A maneira pela qual um filme se baseia essencialmente no texto e respeita a autoridade textual, mesmo com exclusões e transformações⁶¹”; a *interpretation* por sua vez, “revelam uma mistura de respeito pelo texto e inovação pessoal: o artista tenta afirmar a sua visão, constituindo o filme uma revisão ou uma anamorfose da peça⁶²”; e a *adaptation*, em que “o artista afirma totalmente a sua independência, o que leva à metamorfose do modelo⁶³”. Sobre as adaptações fílmicas, Jorgens atesta que existem três tipos: o modo clássico-teatral, similar à encenação *mise-en-scène*, o modo realista que tem por objetivo produzir autenticidade histórico-cultural, criando verossimilidade, e o modo poético ou fílmico, em que o diretor expressa a sua própria visão de mundo, que se dá muitas das vezes através de passagens do texto (2011, p. 485).

Segundo Ramona Wray, o período de 1990 até os dias atuais é nomeado de “Era Kenneth Branagh” (2011, p. 502). O ator, diretor e roteirista norte-irlandês adaptou para o cinema várias

⁶¹ “the way in which a film is essentially based on the text and respects textual authority, even with deletions and transformations”.

⁶² “reveal a mixture of respect for text and personal innovation: the artist tries to assert his or her vision, with the film constituting a re-vision or anamorphosis of the play”

⁶³ “the artist fully asserts independence, which leads to the metamorphosis of the model”

peças de Shakespeare como *Henrique V* (1989), *Muito barulho por nada* (1993), *Hamlet* (1996), *Trabalhos de amor perdidos* (2000) e *Como gostais* (2006). Existem também as famosas adaptações feitas pelo cinema indiano como *Maqbool* (2004), adaptação de *Macbeth*, e *Omkara* (2006), adaptação de *Otelo*, ambas feitas por Vishal Bhardwaj.

A lista de adaptações filmicas é muito extensa, mas vale citar que no Brasil não existem muitas, mas são de destaque, *Um candango na Belacap* (1961), uma chanchada adaptada de *Romeu e Julieta* e dirigida por Roberto Farias que tinha Grande Otelo no elenco. Outro filme que merece destaque é, *A herança*, dirigido por Ozualdo Candeias, de 1970, baseado em *Hamlet. A floresta que se move*, de 2015, é uma adaptação brasileira de *Macbeth*, dirigida por Vinicius Coimbra. No gênero comédia vale destacar *As alegres comadres* de 2003, adaptação de *As alegres comadres de Windsor*, dirigido por Leila Hipólito e ambientada na cidade histórica mineira Tiradentes.

Os filmes da era pós-moderna⁶⁴ têm como maior representante *Romeo + Juliet* (1996), dirigido por Baz Luhrmann. No mesmo sentido, de acordo com Wray (2011, p. 517), a produção de Fiennes é de orientação predominantemente pós-moderna:

registros culturais aparentemente desconexos são autorizados a se misturar (ternos elegantes aparecem no mesmo *frame* que fardas camufladas); diferentes modalidades estilísticas convivem (de repente, um *Coriolano* documental é, no mesmo momento, um filme de guerra); e significantes de uma economia capitalista tardia são introduzidos como meios de identificação (tatuagens e bandanas operam como declarações de moda militarista)⁶⁵

Como bem coloca Wray, o filme rodado em Belgrado alude a outros cenários de guerra, que infelizmente mudam e se atualizam com o passar dos anos. Na visão da própria Wray, o filme se destaca pelos elementos discordantes, “Todos os tipos de distinções são obscurecidos em um

⁶⁴ Embora seja difícil delimitarmos quando se inicia o movimento pós-moderno propriamente dito, Linda Hutcheon sugere a década de 1960 como precursora do movimento, que irá se expandir no decorrer das décadas seguintes, em que os grupos definidos por ela como “silenciosos” passaram a ter protagonismo. Para mais detalhes consultar: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 89.

⁶⁵ seemingly unconnected cultural registers are allowed to intermingle (dapper suits appear in the same frame as camouflaged fatigues); different stylistic modalities consort with each other (at once a documentary Coriolanus is in the same moment a war movie); and signifiers of a late capitalist economy are introduced as means of identification (tattoos and bandanas operate as militaristic fashion statements)

filme que é animado pela mobilização de elementos produtivamente discordantes⁶⁶ (2011, p. 517).

Voltaremos às questões inerentes ao filme ainda nesse capítulo, porém antes vale a pena discorrermos um pouco sobre alguns aspectos que pretendemos interligar para que a análise do filme de Fiennes tenha um direcionamento mais claro para os nossos propósitos. Em outras palavras, tentaremos conectar a ideia de homem-massa, termo criado por José Ortega y Gasset, com os pensamentos políticos de Maquiavel e de Max Weber, pois dialogam com questões centrais da peça *Coriolano*, nos séculos XX e XXI. Acreditamos que esses teóricos revelam claramente o modo de analisar politicamente os séculos citados acima e nos ajuda a entender principalmente o filme dirigido por Fiennes.

Embora sejam escritores de épocas bem distintas, possuem pontos que os interligam, pois os períodos históricos em que escreveram eram bem conturbados. Maquiavel temia que Florença fosse invadida por outras nações europeias e acreditava que um líder com habilidades militares e ao mesmo tempo com qualidades políticas de um governante centralizador seriam essenciais para a sobrevivência da cidade florentina. Max Weber faleceu em 1920, vivendo os últimos anos de vida em meio à Primeira Guerra Mundial. Tinha uma visão que poderíamos chamar de desencanto em relação ao mundo. Exploraremos mesmo que muito breve o pensamento de Weber em relação àqueles que participam do jogo político. Para Weber, a política como a conhecemos, nos dias de hoje, tornou-se uma espécie de empresa, em que os seus funcionários, neste caso os políticos profissionais, agem de acordo não com ideais, mas levando em conta o caminho que os mantém ativamente no cenário da política. No caso de Ortega y Gasset, a ameaça estava nos governos totalitários, tanto de esquerda quanto de direita, que tinham grandes chances de suprimir as frágeis democracias europeias.

A relação que podemos fazer, e que pretendemos aprofundar no decorrer dos próximos subcapítulos, é que o *Coriolano*, de Ralph Fiennes é uma personagem que pode ser associada a recente ascensão da extrema-direita e ao reavivamento dos movimentos totalitários, principalmente de caráter neonazista e antissemita, que ganharam força no início do século XXI e que já são uma realidade do mundo atual. É uma nova tentativa de exaltação do culto da individualidade que confronta com a noção de povo ou massa, tema essencial da teoria política e sociológica dos últimos cem anos e que explicaria o crescente interesse por *Coriolano* nos

⁶⁶ All manner of distinctions are blurred in a film that is animated by the mobilization of productively discordant elements” (2011, p. 517).

séculos XX e XXI. Esperamos que os três teóricos citados possam contribuir para uma leitura política de *Coriolano* nos dias atuais e que acreditamos ter sido a intenção da produção cinematográfica dirigida por Ralph Fiennes. Maquiavel pode ser considerado como representativo de discussões presentes na época de escrita da peça de Shakespeare, sendo inclusive bastante utilizado para a compreensão das tragédias shakespearianas como um todo, em especial, *Macbeth*. Por sua vez, Ortega y Gasset é representativo do período entreguerras no século XX, iluminando, sobretudo, a relação entre poder e povo (ou massa) e os mecanismos que estruturam as figuras políticas, particularmente o autoritarismo e o controle retórico. Pretendemos desenvolver isso mais claramente no decorrer desse capítulo.

3.3. O povo e as massas. De Maquiavel a Ortega y Gasset.

Neste subcapítulo, iremos trabalhar com diferentes definições sobre o povo e as massas e suas relações com *Coriolano*, bem como de que forma podemos relacioná-las com os séculos XX e XXI. Escolhemos introduzir esse subcapítulo antes da análise filmica da versão cinematográfica feita por Fiennes de *Coriolano*, porque tentamos enfatizar essas reflexões no contexto da atualidade.

Faremos recortes pontuais sobre as obras *O príncipe*, escrito em 1513 e publicado postumamente em 1532 e ‘*Discorsi*’ *Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio* (1513-1517), de Nicolau Maquiavel, com o intuito de mostrar que, diferentemente do que muitas pessoas acreditam, o escritor florentino sempre deixou claro nessas duas obras que sem o apoio popular não há como o príncipe reinar. Em outras palavras, Coriolano não é maquiavélico, pois não tem as qualidades necessárias do político e não consegue representar o papel dentro da política de acordo com as circunstâncias. No filme de Fiennes, a mensagem é ainda mais contundente, pois o povo que se reúne para enfrentar Coriolano parece ser mais engajado do que nas versões de Shakespeare e Moshinsky. De certa forma, lembra os cidadãos da adaptação da peça feita por Bertolt Brecht, porém o mesmo não pode ser dito dos tribunos e das outras personagens que parecem seguir um mesmo padrão.

Política como vocação (1919), uma conferência que se transformou em obra escrita, de Max Weber será brevemente analisada nesse subcapítulo, para dialogarmos com os dois tipos principais de políticos que também representam o pensamento do século XXI: aqueles que vivem

da política e aqueles que vivem para a política. A crítica feita pelo sociólogo alemão sobre os chamados políticos profissionais, ou seja, os que vivem da política, devem ser substituídos por aqueles que possuem um ideal, um propósito, neste caso, os que vivem para a política. Acreditamos que na adaptação cinematográfica de Fiennes, a personagem Tamora é uma representante desse último grupo e por seu protagonismo no filme, acreditamos que Fiennes defende que é desse tipo de liderança popular que o século XXI necessita, representando, um elemento de renovação política

Trabalharemos com José Ortega e Gasset, em especial, a obra *Rebelião das massas* para mostrarmos que o debate intelectual dos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial está bastante presente no século XXI. Tentaremos explicar o que seria o homem-massa e as suas relações com *Coriolano*. O que podemos adiantar é que o homem-massa é aquele indivíduo que mesmo sem possuir os conhecimentos e habilidades necessárias para assumir um cargo ou fazer uma análise crítica sobre algo, insiste em querer ser protagonista. Em *Coriolano*, isso ocorre se considerarmos que Coriolano embora não tenha qualquer habilidade política, pretende ser cônsul.

Por fim, iremos refletir sobre algumas definições de povo, ou melhor povos, para podermos tirar algumas conclusões sobre esse grupo que possui grande relevância em *Coriolano*, e que está longe de ser meros fragmentos.

3.3.1. Maquiavel de *O Príncipe* e de *Discursi*.

A primeira impressão que se tem de um governante e da sua inteligência é dada pelos homens que o cercam (Maquiavel, 2011, p. 122).

Ao usarmos as reflexões de Maquiavel, tentamos deixar claro a relação deste com Shakespeare e, mais especificamente, com a peça escrita no século XVII. Por extensão, ao fazermos essa análise, as reflexões do escritor florentino também poderão nos ajudar na compreensão da produção cinematográfica de *Coriolano* ambientada no século XXI. Muito provavelmente o dramaturgo e poeta inglês leu Maquiavel e o utilizou com bastante propriedade em suas tragédias.

Maquiavel tinha uma visão bastante realista e que ainda pode ser vista como essencial para entendermos o mundo em que vivemos, sublinhando que nenhum governante apoiou-se no exemplo da Antiguidade (Maquiavel, 1994, p. 17). Isso parece ser um problema inclusive na

contemporaneidade, pois refletir sobre o papel do passado é uma condição para entendermos as relações humanas. Os conflitos recentes são uma prática velha, mas, infelizmente, não ultrapassada, de impor o poder através da força. Porém, em *Coriolano*, essa força é desproporcional o que leva à queda do general romano. Segundo Maquiavel, a força deve vir depois do poder estável, o político é exatamente aquele que não é autêntico, uma vez que deve aparentar ser para alcançar o poder. Coriolano tem os mais desprezíveis defeitos, todavia é verdadeiro, não consegue jogar com a aparência que o mundo político exige.

Maquiavel tem também uma visão realista do mundo, que muitas vezes pode soar como pessimista, pois mostra como as relações políticas se dão e não como deveriam ser (Cintra, 2011, p. 60). Cintra aponta que o poder em Maquiavel é diferente do que visualizamos em Shakespeare. No escritor florentino, o poder está dissociado da justiça, já que se baseia na força e na astúcia, enquanto no dramaturgo e poeta inglês, o poder é determinado pela concepção de justo com o sacrifício do herói trágico para se restabelecer um possível senso de justiça (2011, p. 19). Em *Coriolano*, podemos dizer que a morte do herói militar não significa uma renovação. Coriolano morre, mas Roma continua a funcionar da mesma forma, os jogos políticos se mantêm, os tribunos não parecem motivados a mudar sua postura, muito menos os patrícios. A grande pergunta que podemos fazer é: o que representa a morte de Coriolano? Ele é apontado desde o início da peça como o inimigo do povo, porém sua morte representa de fato a eliminação dos males do povo? Isso se dá porque não basta tirar um governante para resolver os problemas da população. Se aqueles que alimentam o poder do Estado não estão interessados em mudar as suas posturas, não há solução para o problema.

Nicolau Maquiavel, no livro *O Príncipe*, ao falar sobre o governo civil, enfatiza que o melhor para que esse tipo de governo floresça é a união da opinião popular e a aristocracia. Apesar dessa obra ser vista por muitos como uma espécie de manual para governantes autoritários, em vários momentos o escritor florentino destaca o poder do povo. O primeiro desses momentos que destacamos é o seguinte: “Quem chega ao poder com a ajuda dos ricos tem maior dificuldade em manter-se no governo do que quem é apoiado pelo povo, pois está rodeado de indivíduos que parecem a ele se igualar, e não pode assim dirigi-los ou ordenar tudo o que lhe apraz.” (Maquiavel, 2011, p.158). No livro *10 lições sobre Maquiavel*, Vinícius Soares de Campos Barros tem uma reflexão muito próxima e que pode servir como explicação para a

máxima de Maquiavel, “o povo é mais confiável, já que aceita o império das leis, enquanto os grandes querem estar acima delas” (2014, p. 107).

Outra reflexão do historiador e poeta florentino que achamos relevante, e que tem relação com a reflexão de Barros, é a de que “a pior coisa que o príncipe pode esperar de um povo hostil é ser abandonado” (Maquiavel, 2011, p. 57). Isso porque o reconhecimento e apoio do povo são mais verdadeiros do que o apreço dos poderosos. Esse é um erro crasso de Coriolano, pois ele não mediu as consequências do conflito que criou com o povo, comprometendo a obtenção do cargo de cônsul e qualquer tipo de prática do poder político.

Acreditamos ser Maquiavel bastante contemporâneo e essencial para entendermos o filme de Fiennes e também a Inglaterra sob o reinado de Jaime. Neste último caso, no momento de produção da peça *Coriolano*, como explicamos no capítulo 1, os cidadãos ingleses se uniram e confrontaram a realeza inglesa com o intuito de questionar os cercamentos e a condição precária que colocavam a população mais pobre à margem da sociedade. No contexto do século XXI, como atestaremos ao nos aprofundarmos na análise fílmica, a personagem Coriolano, de Fiennes, parece surgir como um líder, cuja ascensão lembra a da chamada extrema direita que, através da força, pretende instalar um governo apenas para os que compactuam de seus pensamentos. Vale ressaltar que o início do século XXI marca o crescimento dos movimentos totalitários, com a ascensão política de governantes da extrema direita e de uma nova forma de populismo.

Na versão de Fiennes, a derrota de Coriolano parece representar a vitória do povo e também da democracia, porém talvez seja apenas a ponta do iceberg do que possa vir depois. Como dissera Maquiavel, a resposta para os males da contemporaneidade está no passado. Assim como em Maquiavel, vivemos em um mundo em que a ética cristã, que prega a prática do bem para ser recompensada com a salvação da alma, tem sido substituída pela ética política em que ser um bom governante vai depender da ocasião, que preferencialmente significará manter o poder. Em resumo, as circunstâncias determinarão quais ações serão essenciais para ser bem sucedido na política.

Outra obra de Maquiavel que vale destacar é *‘Discorsi’* Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio. Maquiavel chama a atenção para as reformas que sempre serão perigosas (Maquiavel, 1994, p. 23). Essa informação corrobora com o momento em que se passa a peça *Coriolano*, visto que há tanto uma mudança de governo, ou seja, o início da república e também a

criação do cargo dos tribunos como representantes do povo. Momentos como esse, em que temos mudanças, por assim dizer, radicais sempre causam instabilidade política.

O dramaturgo florentino exalta a criação dos tribunos do povo, considerados por ele os guardiães das liberdades romanas (Maquiavel, 1994, p. 32). Todavia, Maquiavel faz uma ressalva, para que uma república prevaleça não se deve querer adquirir o que não se possui e as vantagens não devem ser conservadas para sempre, pois as circunstâncias mudam (1994, p. 34). Esse também pode ser visto como um grande equívoco de Coriolano, que o impediu de ser cônsul: não percebeu que os direitos adquiridos pelos plebeus através dos tribunos do povo deveriam ser respeitados. Por outro lado, Maquiavel aponta que se não fossem os tumultos ocorridos na república, essa não teria florescido (1994, p. 38). É como se afirmasse que o sucesso republicano dá-se através do conflito. Maquiavel inclusive cita Coriolano, como personagem histórico, nomeado como aquele que odiava o povo e que queria privá-lo do alimento. Segundo Maquiavel, foram os tribunos da plebe que livraram Coriolano da morte em praça pública e que possibilitaram a ele uma nova chance de reparar o próprio erro. Ainda segundo o escritor florentino, o povo tem todo o direito de se rebelar contra um cidadão que não lhe agrade. (1994, p. 41). Coriolano inclusive é visto por Maquiavel não como uma vítima de ingratidão, mas sim como aquele que por ofender o povo recebeu em troca o exílio (1994, p. 100). Maquiavel vai além e defende o povo, concluindo que este deseja duas coisas: “a primeira é vingar-se dos que o agrilhoar; a segunda, recobrar a liberdade” (1994, p. 70). Porém, a massa do povo ao se corromper pode tornar as leis impotentes (1994, p. 74).

Um outro erro que corrompeu a república romana com o passar do tempo é que o povo romano só concedia o consulado a quem julgava merecedor. É o que ocorre com Coriolano, que não consegue receber a aprovação final da plebe e, portanto, torna-se não elegível, apesar das qualidades militares e o poder que possuía. A cidade tornou-se decadente, exatamente quando não mais os virtuosos, mas os poderosos passaram a governar para o próprio bem, ignorando o interesse de liberdade (Maquiavel, 1994, p. 76). Fica claro que através desses comentários, o Maquiavel de *‘Discorsi’* é muito diferente de sua versão mais famosa e que lhe rendeu a alcunha negativa de maquiavélico de *O Príncipe*. No primeiro livro, Maquiavel apresenta uma visão de um cidadão que acredita na república, bem como na união dos diferentes governos e na importância da representação popular. Já em *O Príncipe*, Maquiavel parece acreditar que para se

manter um governo, é necessário o uso da força, porém mesmo nesta obra, o escritor florentino sempre aponta a necessidade de se governar com a ajuda do povo.

Como veremos com mais aprofundamento na análise do filme, os tribunos continuarão a defender os próprios interesses, porém o povo parece ser mais autônomo pois possui líderes dentro do próprio grupo. Por outro lado, a figura de Coriolano parece representar o ressurgimento do culto da individualidade a qual podemos também relacionar a Maquiavel, que via em figuras imponentes e autoritárias a solução para se manter a ordem e a força do Estado. Porém, o tipo de líder que Maquiavel almejava tinha que ter uma boa relação com o povo. Entre ser temido ou amado pelo povo, a melhor alternativa seria obviamente as duas coisas, porém ser temido entre as duas opções, seria a mais vantajosa, “o príncipe deve fazer-se temer de modo que, mesmo que não ganhe o amor dos súditos, pelo menos evite seu ódio” (Maquiavel, 2011, p. 89). Porém, para Maquiavel, o príncipe tem a difícil tarefa de ser temido sem receber em troca o ódio do povo.

Há inclusive quem associe o pensamento de Maquiavel ao populismo moderno, é mais ou menos o que defende John P. McCormick, cientista político e professor da Universidade de Chicago. Em entrevista dada ao escritor italiano Gabriele Pedullà, McCormick afirma, “Penso que os escritos de Maquiavel antecipam o populismo de esquerda, pois ele encoraja os plebeus a desafiar as elites e a exigirem delas uma parcela cada vez maior do poder econômico e político⁶⁷”.

Através dessa sucinta análise que fizemos sobre as duas das mais famosas obras do escritor florentino, esperamos que tenha ficado claro que os princípios discutidos em suas obras são ferramentas bastante úteis para tentarmos fazer um esboço de sua influência em *Coriolano*, e, como já aludimos anteriormente, em especial ao filme, dirigido por Fiennes. Pretendemos salientar como as ideias de um dos autores mais representativos do pensamento político dos séculos XVI e XVII estão presentes na peça de Shakespeare e, como por sua vez, se articulam com algumas das principais preocupações sociopolíticas de pensadores dos séculos XX e XXI, como Max Weber ou José Ortega y Gasset, iluminando as razões do renovado interesse contemporâneo por Coriolano.

⁶⁷ In: <https://jacobin.com/2021/12/democracy-populism-oligarchy-republicanism-left-right>.

3.3.2. Weber e a realidade do fazer política.

Os primitivos cristãos sabiam perfeitamente que o bem não fere o bem e o mal não gera o mal, sabiam eles que o mundo é governado por demônios, e aquele que se compromete com os instrumentos do poder e da violência - com a política - conclui um pacto com o Diabo. Quem não entende isso é, na realidade, politicamente uma criança (Weber, 2003, p. 98).

A política como vocação, de Max Weber, escrita em 1919, em vez de ser um convite para que nos interessamos e participemos da política como uma prática democrática que todo cidadão tem direito de exercer, procura mostrar de forma bem realista como se dão os jogos políticos. Fazer parte da política, na visão de Weber, é uma espécie de pacto com o diabo, pois é como se entregássemos a nossa alma para em troca participarmos ativamente do mundo político. Isso se dá principalmente porque a política envolve o poder. O sociólogo alemão continua a sua reflexão e diz que “Quem desejar a salvação da alma, da sua ou de outros, não deve utilizar o caminho da política, que, por vocação, realiza tarefas outras que somente pela violência podem ser viabilizadas⁶⁸” (2003, p. 104-105).

Seguindo as reflexões de Weber, este deixa claro que existem dois tipos de políticos: os que vivem para a política, que seriam os que possuem ideais, pois se apoiam em causas e não dependem economicamente da política para se sustentarem e aqueles que vivem da política, que seriam o que poderíamos chamar de profissionais e burocráticos (2003, p. 23-24). O homem político seria então aquele que toma partido, luta e defende uma causa, uma espécie de responsabilidade com o que acredita ser correto (Weber, 2003, p. 43).

Esses jogos que envolvem a política parecem estar bem delimitados em *Coriolano*. Todas as personagens principais da peça de alguma forma parecem se encaixar no que Weber chamou daqueles que vivem da política. Nenhum deles aparenta ter um ideal que os motive a fazer da política uma causa em prol de um grupo. As relações que se estabelecem no decorrer da peça estão intimamente ligadas ao poder que visam beneficiar eles próprios e não uma causa. Nele, temos basicamente dois grupos: os patrícios que defendem o *status quo* e veem na eleição de Coriolano uma forma concreta de se manterem no poder, e os tribunos da plebe, que teoricamente

⁶⁸ De acordo com Rodrigo Augusto Suzuki Dias Cintra (2011, p. 59), o poder está além da política, pois é mais abrangente por delimitar todo o universo de práticas do homem. Isso se dá inclusive nas relações familiares e, neste sentido, Volumnia tem um papel primordial na constituição de Coriolano enquanto pessoa, pois o resultado das ações deste é reflexo da educação materna, entretanto a vocação política não é herdada.

deveriam defender os plebeus, porém defendem o próprio cargo, manipulando o povo. Ambos os grupos fazem isso porque vivem da política e para se manterem nela devem lutar pela própria causa, que significa em outras palavras, ganhos para o grupo a que pertencem. Aliás, os tribunos são um caso à parte, pois agem como os patrícios no sentido de não priorizarem a defesa dos cidadãos, sendo evidente que para eles a emancipação do povo não é desejável, mas precisa desses para se manterem no cargo, todavia tanto os patrícios quanto os tribunos parecem que não compactuam dessa representatividade popular.

Outro aspecto a ser destacado é que em *Coriolano* temos também a política dos bastidores, daqueles que usam outras personagens para proveito próprio. Neste sentido, podemos destacar Volumnia que consegue se realizar a partir das conquistas do filho, ou seja, aos olhos do mundo quem parece conquistar notoriedade é Coriolano, porém foram metas trabalhadas e impostas pela mãe. Os tribunos da plebe também usam o povo, tentando manipular não só os plebeus como também a opinião pública, procurando alinhar os próprios interesses como sendo dos cidadãos.

Essa diferenciação entre políticos que vivem da política e aqueles que vivem para a política parece bem delimitada no filme de Fiennes. Os cidadãos possuem uma identidade mais marcante, são nomeados e, além disso, possuem engajamento social e político. São de fato uma classe que está unida para combater aquele que julgam ser o responsável pela fome em Roma, ou seja, Coriolano. Esses cidadãos são o que podemos chamar daqueles que vivem para a política, sendo no nosso entender um fator diferencial em relação à versão de Shakespeare e também da produção televisiva de Moshinsky em que os cidadãos não parecem merecer essa conotação, embora o 3º cidadão tenha um papel de questionador da ordem, faltando-lhe, porém, força e representatividade políticas.

Achamos que esse detalhe é bastante relevante para entendermos a sociedade do século XXI, em que diversas organizações populares alinham-se para defender causas relevantes. No filme de Fiennes, esse grupo de cidadãos parece pertencer a um grupo que defende uma causa, possui as suas próprias lideranças, colocando a personagem feminina Tamora como uma líder de bastante destaque. talvez não sendo equivocado apontá-la como a figura feminina de maior proeminência no filme, superando o protagonismo da imponente Volumnia, em Shakespeare e Moshinsky.

3.3.3. Ortega y Gasset e o homem-massa.

É, com efeito, muito difícil salvar uma civilização quando lhe chegou a hora de cair sob o poder dos demagogos. Os demagogos têm sido apenas os grandes estranguladores de civilizações (Ortega y Gasset, 2005, p. 46).

Outro escritor que merece a nossa atenção quando falamos sobre o povo é o filósofo espanhol José Ortega y Gasset. Escolhemos esse escritor, pois ele desenvolveu um pensamento bastante crítico e inovador e que nos ajuda a entender tanto o século XX como também o século XXI. A sua reflexão sobre as massas ainda é atual e pode ser utilizada como pano de fundo para entendermos as relações políticas envolta do filme que analisamos no capítulo anterior, mas também na versão de Ralph Fiennes. Ortega y Gasset era um representante de uma preocupação intelectual sobre as relações entre o poder e as massas nos séculos XX e XXI, motivo do interesse em relacionarmos *Coriolano* com o pensamento do filósofo espanhol.

Por ter sido escrita em 1931, *Rebelião das Massas* recebeu interpretações políticas que não agradavam a Ortega y Gasset, que fazia duras críticas tanto à esquerda quanto à direita. Porém, o livro não deixa de ser político e de ter importância durante todo o percurso do século XX e do século XXI. A grande diferença de sua obra é que abordou os problemas políticos a partir da raiz social que, em outras palavras, está em uma camada mais profunda que a política. (Ortega y Gasset, 2016, p. 14).

Para compreendermos melhor esse fenômeno começaremos pelos apontamentos que Julián Marias, filósofo e discípulo de Ortega y Gasset, faz na introdução de uma das edições do livro. Segundo Marias, as massas de Gasset não estão relacionadas às massas operárias, mas sim ao chamado homem médio não qualificado, isto é, são funções sociais. (Ortega y Gasset, 2016, p. 28). No livro editado por Néelson Jahr Garcia, temos novamente a preocupação de explicar ao leitor que as massas de Ortega não são classes sociais, mas multidões e aglomerações (Ortega y Gasset, 2005, p. 6). Como dissemos anteriormente, um dos males apontado pelo escritor espanhol é que vivemos em um mundo cheio de aglomerações, o que coloca a multidão como personagem principal, não havendo protagonistas, mas apenas o coro (Ortega y Gasset, 2005, p. 61).

O contraponto às massas, que recebeu grande apreço de Ortega y Gasset, são o que ele chama de minorias, “indivíduos ou grupos de indivíduos especialmente qualificados” (2005, p.

61). Vimos que essa visão de Ortega y Gasset rompe com o que corriqueiramente definimos como massa e minoria, “Massa é todo aquele que não se valoriza a si mesmo - no bem ou no mal - por razões especiais, mas que se sente “como todo o mundo”, e, entretanto, não se angustia, sente-se à vontade ao sentir-se idêntico aos demais” (2005, p. 63). Na tipologia de Ortega y Gasset não há uma divisão em classes sociais, mas em classes de homens, sendo errôneo amparar essa diferenciação entre classes inferiores e classes superiores. (2005, p. 64).

O grande erro que ocorre em nossa sociedade, e podemos ampliar para os dias atuais, é que as massas resolveram ocupar o lugar das chamadas minorias. Existe agora um fato novo: “a massa, que, sem deixar de sê-lo, suplanta as minorias” (Ortega y Gasset, 2005, p. 66). O filósofo espanhol chega a ser um precursor ao relatar os males que a rebelião das massas tem causado no mundo contemporâneo, principalmente o fenômeno das redes sociais e a polarização política, “Que, não seja como todo o mundo, quem não pense como todo o mundo, corre o risco de ser eliminado” (2005, p. 68). Neste caso, todo o mundo seria um sinônimo de massa.

Um outro substituto a esse homem das massas, definido como de segunda classe, é o homem nobre, que vive uma vida de disciplina, pautada pela exigência e por obrigações, não necessariamente direitos. Assim como Coriolano conquista privilégios através de seus feitos, os privilégios dessa nobreza apontada por Ortega y Gasset estão atrelados a conquistas (2005, p. 123). Nas palavras de Ortega y Gasset, “Nobre significa o “conhecido”, entende-se o conhecido de todo mundo, o famoso, que se deu a conhecer sobressaindo sobre a massa anônima. Implica um esforço insólito que motivou a fama. Nobre, pois, equivale a esforçado ou excelente” (Ortega y Gasset, 2005, p. 125). Por outro lado, essa nobreza é diferente daquela hereditária que existia durante a república romana.

O homem médio, outro sinônimo para homem-massa, é cego e surdo, pois opina e impõe suas ideias sobre tudo, prenunciado o homem do mundo contemporâneo: “Já não é época de ouvir, mas, pelo contrário, de julgar, de sentenciar, de decidir” (Ortega y Gasset, 2005, p. 134). O grande mal do homem médio é que ele assim como um sofista, acredita ter resposta para tudo, principalmente sobre o que não tem ideia do que seja, “Continuamos sendo o eterno padre de aldeia que rebate triunfante o maniqueu, sem haver procurado antes averiguar o que pensa o maniqueu” (Idem, 2005, p. 135). O homem-massa não está preparado para discutir sobre ideias: “Mas o homem-massa sentir-se-ia perdido se aceitasse a discussão, e instintivamente repudia a

obrigação de acatar essa instância suprema que se acha fora dele” (Ortega y Gasset, 2005, p. 137).

Achamos conveniente usarmos Ortega y Gasset no debate sobre o povo porque o homem-massa parece estar bem presente em *Coriolano*. Os tribunos da plebe, por exemplo, parecem não entender e não se importar com os desejos do povo, mas por serem os representantes deste se colocam no direito de representarem-no. Outro modelo de homem-massa é Coriolano que não entende nada do jogo político e de que as habilidades militares são nada úteis para o consulado, porém mesmo assim quer assumir esse cargo.

Acreditamos que a leitura do livro de Ortega y Gasset possa ser um viés para entendermos o conturbado início do século XXI e o filme de Fiennes. O filósofo espanhol viu a ascensão do fascismo e do bolchevismo e temia que esses tipos de governos acabassem com a liberdade de expressão e que a chamada minoria não tivesse voz. Nos dias atuais, todo mundo parece ser especialista em tudo, vivemos na era da informação fragmentada e do conhecimento superficial. As redes sociais deram voz a esse grupo que Ortega y Gasset chamou de homem-massa, pois procura-se não o conhecimento sobre um fato, mas o compartilhamento de ideias similares a sua. Não se valoriza a episteme, mas sim a doxa.

Essas preocupações de Ortega y Gasset estão presentes no filme de Fiennes, pois o poder não está alinhado e destinado àqueles que de fato estão preparados para assumir o papel de destaque. Os cidadãos temem um possível governo autoritário de Coriolano, porém, ao banir o herói militar de Roma, aliado ao fortalecimento dos tribunos, o resultado pode sugerir, também, apenas uma mudança de viés autoritário. O inimigo do povo está morto, porém quem se fortalece com a queda de Coriolano também não parece interessado em instituir um poder democrático. Em outras palavras, Ortega y Gasset temia as tiranias tanto de direita quanto de esquerda e a mensagem que a versão televisiva dirigida por Moshinsky, a peça de Shakespeare e a versão para o cinema de Fiennes passam é de que não basta combater um governo tirânico sem que se crie uma base democrática sólida. Em nenhuma das versões de *Coriolano* estudadas neste trabalho temos a sensação de que dias melhores virão. Talvez essa seja uma reflexão pessimista, mas mostra a realidade política inclusive no mundo contemporâneo.

3.3.4. Breves considerações sobre o conceito contemporâneo de povo.

Sicínio, um dos tribunos da plebe da peça shakespeariana, faz uma pergunta bastante coerente, embora tenha empregado com certa hipocrisia, “O que é a cidade, se não o povo?” (Shakespeare, ATO III, cena i). É o que vários intelectuais em sua maioria franceses irão tentar responder no livro *What is a people?* (2016), uma seleção de artigos que discutem o tema do que vem a ser o povo e esperamos nos ajudar a entender um pouco melhor sobre esse termo. Aliás uma das grandes questões na contemporaneidade é exatamente essa: O que é um povo? Embora seja uma palavra que todos saibamos a que se refere, defini-la não vem a ser uma tarefa das mais simples. Uma definição primária é a de que “O povo é apenas o resultado de um processo de devir político”⁶⁹ (Badiou et al., 2016, p. 5). Em outras palavras, o povo é uma categoria política. (2016, p. 31). Karl Marx afirma que a divisão interna do povo é uma condição primária para que ocorra o exercício da política (2016, p. 11). Seguindo esse viés marxista, Jacques Rancière aponta que o uso de palavras correlatas a povo, por exemplo, trabalhador (*worker*) e proletário (*proletarian*) contribuem apenas para fragmentar esse grupo (2016, p. 12). Georges Didi-Huberman e Sadri Khiari vão além ao dizerem que “O povo como uno e indivisível simplesmente não existe”⁷⁰ (2016, p. 15). Ainda para Rancière, “Há sempre vários povos no plural”⁷¹ (2016, p. 15).

Continuando sobre a questão do que vem a ser o povo, Friedrich Müller, no livro, *Quem é o povo? A questão fundamental da democracia* (2003), faz algumas ponderações sobre essa temática e embora seja mais direcionada ao entendimento de povo no sentido jurídico do termo, algumas observações tornam-se plausíveis. Corroborando com o que foi apresentado anteriormente, Müller afirma que: “Constata-se logo que “povo” não é um conceito simples nem um conceito empírico; povo é um conceito artificial, composto, valorativo; mais ainda, é e sempre foi um conceito de combate” (2004, p. 118). Por sua vez, no prefácio escrito por Fábio Konder Comparato, este cita Louis de Jaucourt que, na definição da *Encyclopédie*, fala sobre *peuple*: ““nome coletivo de difícil definição, pois dele se têm ideias diferentes em diversos lugares, em variados tempos, conforme a natureza dos governos”” (Müller, 2003, p. 17). Sendo que povo é compreendido como, ““estamento geral da nação”” [...] oposto ao estamento dos grandes personagens e dos nobres” (2003, p. 17). Essa definição de povo no sentido plural vai ao

⁶⁹ “The people is only ever the result of a process of political becoming” (2016, p. 5)

⁷⁰ “The people as one and indivisible simply does not exist” (2016, p. 15)

⁷¹ “There are always several peoples in the plural” (2016, p. 15).

encontro da visão de Jacques Rancière, ou seja, povo é um conceito plurívoco (2003, p. 20). Como bem coloca Comparato, antes da Revolução Francesa, é utilizada a palavra nação em vez de povo, pois esta pode se referir tanto a *plebs* ou *populus*, e somente com a queda da monarquia que os jacobinos passam a usar o termo povo francês (Müller, 2003, p. 17-18). Talvez o uso mais usual que consideramos nos dias atuais vem da definição de Karl Marx, que associa povo à classe operária (2003, p. 20).

Na introdução do mesmo livro de Müller, Ralph Christensen apresenta-nos uma definição de povo muito discutível: “Em oposição às teorias tradicionais da democracia o povo não é homogêneo nem sujeito. São sempre os representantes de representantes que agem pelo povo” (2003, p. 37). Fica novamente evidente a noção de pluralidade do povo, que para Christensen não pode ser sujeito porque não é um elemento singular e são representantes indiretos do próprio povo.

Para concluir, resolvemos inserir uma reflexão de Slavoj Žižek, filósofo esloveno, que enfatiza no artigo sobre a produção fílmica de Ralph Fiennes de 2011, *Coriolano, o nosso contemporâneo*⁷², a importante ressalva de que os tribunos do povo não eram representantes, de fato, dos plebeus:

Os “plebeus” representados pelos dois tribunos, Bruto e Sicínio, não são trabalhadores explorados, mas sim uma horda a lumpemproletária, a ralé sustentada pelo Estado; e os dois tribunos são manipuladores protofascistas dessa horda – citando Kane (cidadão do filme de Orson Welles), eles falam pelo povo comum para que o pobre povo comum não fale por si mesmo.

3.4. Uma breve introdução sobre *Coriolano*, de Ralph Fiennes.

O filme foi rodado em Belgrado, capital da atual Sérvia, o que nos faz lembrar do conflito ocorrido na ex-Iugoslávia, isto é, a trágica Guerra dos Balcãs (1992-2002). Acharmos apropriado discorrer um pouco sobre como o filme foi pensado a partir do recurso da paratextualidade, na concepção de Stam e retrabalhada a partir da definição de Genette, que inclui, entre tantas outras coisas, os extras e as entrevistas com o diretor do filme e dos profissionais envolvidos diretamente na produção fílmica.

⁷² In: <<https://operamundi.uol.com.br/opiniao/coriolano-nosso-contemporaneo/>>.

Will Young, cantor, compositor e ator inglês, é o entrevistador que percorre o *setting* de filmagem do filme *Coriolano*. Ele é o responsável por em poucos minutos dar um panorama geral sobre o filme de Fiennes. O primeiro que entrevista é exatamente o aclamado ator e diretor britânico, Ralph Fiennes. Fiennes possuía uma grande familiaridade com a peça escrita por Shakespeare, pois dez anos antes dessa produção cinematográfica, interpretou Coriolano nos palcos. Ele afirma ver Coriolano como algo imutável. Considera o texto shakespeariano complicado, por causa da força narrativa dele que funciona como uma espada. Afirma que procurou tirar as partes mais complicadas do texto de Shakespeare, embora não tenha citado quais seriam, e enfatiza a atemporalidade da peça, não deixando de destacar a densidade das falas e ações em *Coriolano*.

Vale a pena também discutirmos um pouco sobre a entrevista dada por Fiennes ao roteiro de *Coriolano*, publicado pela Harper Collins publisher, de 2011. Nele, Fiennes explica com mais detalhes como se deu essa produção. Ele define o filme que dirige como uma tentativa de torná-lo um contemporâneo suspense político (*political thriller*) considerado por ele como urgente, isto é, extremamente necessário para o mundo atual, que tem no centro uma tragédia grega, de acordo com as palavras de Fiennes, que envolve um conflito entre mãe e filho (2011, p. 115). Fiennes dedica o filme ao produtor Simon Channing Williams, que teve a ideia de produzir *Coriolano* antes mesmo de Fiennes, porém acabou falecendo em 2009.

Para Fiennes, Coriolano desafia o público, pois ao demonstrar que odeia o povo logo no início da peça, faz com que todos o odeie por essa polêmica declaração. Todavia, nas palavras de Fiennes, Coriolano mostra-se um exemplar soldado com um tipo de integridade, que será manipulada por aqueles que o circundam. Os vários conflitos de Coriolano é que motivaram Fiennes a dirigir o filme, pois julgou, juntamente com o produtor do filme, John Logan, que isso poderia ser bem explorado em termos cinematográficos (2011, p. 116). Além disso, Fiennes considera Shakespeare extraordinariamente moderno e “Os jogos de poder da política sempre estarão entre nós⁷³” (2011, p. 117). Concordamos totalmente com essa observação, pois as discussões em volta de questões políticas não só são sempre atuais como fazem parte da natureza humana. Outra importante reflexão de Fiennes é que a Roma retratada no filme não é a Roma da época de Coriolano, podendo ser qualquer cidade no mundo, pois o que é discutido é um tema

⁷³ “the power plays of politics will always be with us” (2011, p. 117).

universal, sem um espaço fixo e também não deve ser datado, recebendo uma roupagem diferente, o que ao nosso entendimento tornam as adaptações necessárias e fascinantes.

Fiennes diz ter optado pelo uso da linguagem shakespeariana nos diálogos porque acredita que seria impossível traduzir a imagem que o texto original possui para o vernáculo moderno. Como adora desafios, Fiennes acha que ousando nessa escolha, poderia conquistar o público, que na visão dele também gosta de desafios (2011, p. 117-118).

O ator e diretor inglês reflete sobre a tradição secular de tornar soldados em políticos. Fiennes cita Ariel Sharon, um político intransigente, forte, inabalável e potente, mas, ao mesmo tempo, muito atraente ao povo. Para Fiennes, Coriolano estaria no centro dessa ambivalência e teria também as características de Vladimir Putin, que utiliza uma linguagem grosseira e carregada de insultos, o que o torna uma figura, também como contraponto, admirada e temida (2011, p. 118).

De acordo com Fiennes, a inconstância é a marca dos políticos e do povo que os elege, porém acha questionável que o povo seja facilmente manipulável. Acreditamos que a volubilidade do povo dá-se da mesma forma que os políticos, pois ambos agem em busca de privilégios e de acordo com as circunstâncias, que, de repente, podem mudar drasticamente.

Sobre os dois militares, Coriolano e Aufídio, Fiennes acredita que Shakespeare não teve a intenção de tocar em uma possível relação homoerótica entre ambos. Por outro lado, Moshinsky teve uma percepção totalmente diferente sobre esse aspecto, transformando a luta entre Aufídio e Coriolano em uma espécie de dança homoerótica. Inclusive, Fiennes destaca a presença, masculinidade e carisma de Gerard Butler, como Túlio Aufídio, que teve a primeira experiência como ator em uma produção teatral de *Coriolano*, em 1996 (2011, p.119).

Virgília, a esposa de Coriolano, é descrita por Fiennes como a única personagem capaz de amar em *Coriolano*. Acreditamos que isso fica bastante evidente nessa versão cinematográfica. Aliás, o silêncio dela parece servir como uma marca de contraste em relação a um mundo barulhento e de discursos manipulativos.

O filme que influenciou a produção de *Coriolano*, nas palavras de Fiennes, foi *The Battle of Algiers* (1966), dirigido por Gillo Pontecorvo. A escolha de Belgrado deu-se por ser uma cidade complexa, que consegue unir construções do período comunista com o estilo de prédios da era Austro-Húngara do século XIX. Ademais, Belgrado lembrou Fiennes de partes de Londres, Brooklyn ou Queens em Nova Iorque e até mesmo Shangai.

Para terminar a entrevista, Fiennes acredita que o filme não tem a intenção de deixar uma mensagem, mas de levar o público a refletir sobre todas as questões políticas complexas apresentadas e como as personagens mudam de opinião de acordo com as circunstâncias.

Voltando aos extras do filme *Coriolano*, com entrevistas conduzidas por Young, a parte das cenas de guerra no filme ficaram sob orientação do conselheiro militar, Barry Rice. Os soldados que aparecem no filme fazem parte do exército Sérvio e as cenas de luta em Coriolis foram gravadas na vila de Pancevo, nos arredores de Belgrado. Ricky Eyres, desenhista de produção, foi o responsável por criar o cenário de guerra. Apesar de ser filmado em Belgrado, o que remete à guerra da Iugoslávia, Rickie diz que a intenção era manter o cenário fiel ao filme e não necessariamente remeter a Belgrado, o que corrobora com o que Fiennes afirmou na entrevista apresentada anteriormente, pois a Roma dele pode remeter a qualquer outra cidade.

Por ainda possuir marcas da Guerra dos Balcãs, Belgrado tornou-se um cenário ideal para as filmagens de *Coriolano*. Bojana Nikitovic, figurinista, diz que optou por utilizar vestimentas modernas. Descreve os volscos como uma organização paramilitar e não um exército. Faz o paralelo com as várias organizações paramilitares existentes na Sérvia nos últimos 50 anos, da qual tem propriedade para afirmar, já que nasceu na capital da Sérvia e viveu por lá durante o regime comunista. Bojana diz que os uniformes de bósnios, croatas e sérvios, durante a guerra dos Balcãs, eram uma mistura deles e como produto final dessa mistura, o próprio uniforme. A composição do uniforme dos volscos e romanos é também uma mistura dos uniformes de exércitos modernos, contemporâneos, mas não de 2010, ano de produção do filme.

Vale também destacar os comentários de Joan Washington, técnica de diálogo do filme. Ela procurou criar um Shakespeare que não fosse intimidante, pois, segundo ela, as pessoas têm uma predisposição em não gostar de Shakespeare ou achá-lo muito complicado. Um desses aspectos é a linguagem, considerada difícil de ser ensinada nas escolas. Descreve o filme como político e de ação e afirma que precisou inserir os diálogos adequadamente para que essa mensagem seja passada para o espectador. Segundo Washington, o filme não trata de palavras, mas de ações, por isso preferiu não inserir solilóquios. Diz que o fato da peça ser escrita predominantemente em prosa, facilitou o trabalho de adaptação fílmica. Considera Coriolano um personagem muito cinematográfico, próximo do *Rambo* e do *Exterminador do Futuro*. Isso nos faz lembrar da definição que Harold Bloom deu sobre Coriolano, “um soldado imbatível, literalmente um exército reduzido a um só homem, a maior máquina mortífera criada por

Shakespeare” (1998, p. 704) e Tom Charity da CNN⁷⁴, que nomeou o herói militar pelo sugestivo nome de rambo romano.

3.4.1. Mais ação e política: a análise de *Coriolano*, de Ralph Fiennes.

Na peça *Vida de Galileu* (1938-39), de Bertolt Brecht, Andreas, discípulo de Galileu, indignado por saber que o seu mestre havia abjurado às suas teorias sobre o movimento dos astros, afirma “Infeliz a terra que não tem heróis!” (Brecht, 1991, cena 13, p. 153). Galileu é representado na peça como cientista e intelectual e está diante do dilema de aceitar as regras do jogo e fazer uma ciência em prol dos poderosos, no caso na corte de Florença, ou ser fiel aos seus princípios. Optando por este segundo caminho, está livre para estudar, como de certa forma ocorria em Pádua, porém não podendo se dedicar totalmente à pesquisa, pois se tem liberdade para desenvolver ideias, por outro lado não tem dinheiro para pagar o leiteiro, repreende a afirmação do pupilo dando uma conotação precisa e reveladora: “Não. Infeliz a terra que precisa de heróis!” (Brecht, 1991, cena 13 p. 154). Galileu, como humanista, não tinha a pretensão de ser visto como herói, mas levar as pessoas a considerar a razão como motor das ações humanas, pois o conhecimento deve alcançar as pessoas e não enfeitiçá-las ao ponto de serem suprimidas por uma aura que impede a busca pelo saber, tornando-o inacessível e mentiroso.

A queda de Coriolano leva a refletirmos sobre essas duas frases, pois o general romano possuía todas as qualidades de um herói militar, porém a sua figura imponente representava uma real ameaça ao povo. Será que somos mais ou menos infelizes por não encontrarmos heróis entre os líderes que governam uma nação? Por que será que o poder político tem a tendência de atrair especialmente aqueles que dizem ser a solução para tudo e que, sobretudo, se autodenominam diferentes daqueles classificados como políticos profissionais? Ou seja, querem se passar como pertencentes ao grupo dos que vivem para a política, embora na realidade vivam da política.

Resolvemos introduzir essas reflexões, antes de entrarmos na análise da versão fílmica *Coriolano* (2011), dirigida por Ralph Fiennes, porque veremos que nessa produção feita para o cinema, a mensagem é clara: o mundo não precisa de heróis, mas de líderes que entendam as necessidades do povo, que possuam representatividade, mesmo que indireta, para decidir os rumos de Roma e, por conseguinte, do mundo. Os jogos políticos devem ser respeitados e neles

⁷⁴ In: <<https://edition.cnn.com/2012/01/20/showbiz/movies/coriolanus-review/index.html>>.

vencem quem se porta como amigo do povo e quem encena o papel de representantes deste. Essa parece ser a regra em Roma, também era na Inglaterra Renascentista e está presente nos dias de hoje. Lembra, por conseguinte, a máxima de Maquiavel, pois na política a aparência vale mais do que a essência.

Neste subcapítulo, visando uma análise menos descritiva, pretendemos focar em três momentos bastante singulares do filme: o papel da TV Fidelis, concebida como um dispositivo de retórica audiovisual de manipulação do povo que atualiza a retórica clássica de Shakespeare; a personagem Tamora e a figura representada por ela, pensada como um modo de representação do povo e que pode ser lida à luz das relações entre poder, massa e mediação política; e a cena do encontro entre Coriolano e a mãe, a esposa e o filho, em que a linguagem e o verso shakespeariano recuperam protagonismo no âmbito familiar e íntimo, tensionando política e afetos.

A primeira cena do filme de Fiennes, da mesma forma que enfatizamos na análise feita no capítulo anterior, é crucial para entendermos a situação delicada em que Roma se encontra. No filme que analisamos agora, explora-se muito bem a revolta dos cidadãos contra os governantes. Há mudanças de câmera que em um primeiro momento foca no que aparece na TV Fidelis, a rede de notícias televisivas que cobre os acontecimentos em *A place calling itself Rome*, em português algo como *Um lugar que se autodenomina Roma*, uma clara alusão à adaptação de *Coriolano* feita pelo dramaturgo inglês John Osborne, em 1973. Interessante refletirmos também o significado de um lugar que se autodenomina Roma pois, ao não ter um nome específico, pode se referir a qualquer outra cidade que enfrenta os mesmos problemas.

Outra importante observação a ser feita é quanto ao sugestivo nome da rede de televisão que transmite as notícias de Roma, TV Fidelis. Fidelis é um adjetivo latino que significa fiel. As notícias que os cidadãos desse lugar autodenominado Roma acompanham sempre são dessa rede televisiva. Ao se intitular fiel (Fidelis) a pergunta que fazemos é, fiel ao quê? O filme é de 2011, e há uma nítida vinculação do que ocorre de fato em Roma com o que é transmitido pela televisão. Porém, se hoje sofremos com a chamada *fake news*, vinda principalmente da internet, no filme, ao termos a inserção da televisão como propagadora de informação, é de se refletir até que ponto o que é retratado corresponde à verdade dos fatos ou trata-se de um conteúdo direcionado, com nítido viés ideológico. É muito comum as redes de televisão pregarem um discurso neutro, porém o telespectador mais atento consegue compreender que a suposta

neutralidade sempre carrega o apoio a um determinado pensamento. No filme de Fiennes, as imagens sempre carregam informações com títulos e descrições do que ocorre naquela cena. É através delas que julgamos quem é Coriolano. Isso aparece com bastante recorrência principalmente nas primeiras cenas do filme.

Entre as notícias apresentadas pela TV Fidelis a primeira diz que o general Márcio prepara-se para um conflito civil (*General Martius prepares for civil unrest*). Logo depois a câmera foca no nome Martius, presente na vestimenta militar de Coriolano, com uma sucessão de imagens de pessoas na fila em busca de alimentos (*Thousand wait for food*). A situação parece muito séria e o senado declara estado de emergência (*Senate declares state of emergency*). A imagem da televisão novamente foca em Coriolano com a notícia de que ele suspendeu as liberdades civis (*General Martius suspends civil liberties*). Várias manifestações violentas são captadas pelo noticiário da televisão. Apenas para reforçar o que dissemos anteriormente, a TV Fidelis ao mostrar esses noticiários com títulos, procura enfatizar a caracterização de Coriolano como inimigo do povo. Se no texto-fonte de Shakespeare e no filme dirigido de Moshinsky Coriolano é descrito como o vilão pelos próprios cidadãos de Roma, no filme dirigido por Fiennes é a rede televisiva TV Fidelis que induz o telespectador a esse raciocínio.

Todas as informações da TV Fidelis, de alguma forma, relacionam os problemas de Roma com Coriolano, deixando bem claro que este é o culpado pela situação delicada da cidade, próxima de uma guerra civil ou até mesmo de uma revolução. Desde o primeiro momento, o filme de Fiennes, por meio da TV Fidelis, não deixa dúvidas que Coriolano é o inimigo do povo, pois é ele quem suspende as liberdades civis dos cidadãos. De forma muito mais incisiva, Fiennes foca os problemas da cidade tendo como principal responsável o herói militar. Simultaneamente, a câmera acompanha os passos de uma mulher, que saberemos depois tratar-se de Tamora, a grande líder das manifestações populares, que sobe uma escada em que no corrimão de apoio há a inscrição: Danem-se as regras (*Fuck the rules*). Fiennes explora bem o uso de informações extras, tanto nos títulos das reportagens da Fidelis TV, quanto nas pichações e também nos cartazes como veremos a seguir. O movimento da câmera seguindo Tamora deixa claro que se trata de uma personagem relevante para o filme.

Agora a cena foca em um grupo de cidadãos romanos que estão organizados para montar uma forte manifestação contra o governo de Roma. Há cartazes com o rosto de Caio Márcio, que tem a cabeça raspada e está riscado com um X de vermelho, havendo semelhanças entre a

imagem de Coriolano e líderes totalitários nazofascistas e dizeres como “Os cachorros precisam comer” (*Dogs must eat*). Se no filme de Moshinsky os cidadãos reunidos na praça não pegam em armas, os do filme de Fiennes parecem pertencer a um movimento social e estão organizando uma incisiva manifestação contra o governo romano, que visa confrontar principalmente a figura de Coriolano, considerado, como dissemos anteriormente, o principal responsável pela situação degradante que o povo faminto se encontra. Nesse sentido, os cidadãos aparecem claramente como um grupo organizado, que se reúne para decidir o próprio destino.

Outro aspecto importante é que os cidadãos agora são nomeados. Em Shakespeare, o povo parece indiferenciado e só o que sabemos é que existem cidadãos sem nome ou profissão, como o Primeiro Cidadão, o Segundo Cidadão e assim por diante. Na versão cinematográfica de Fiennes esses cidadãos têm nomes, sendo que dois deles se destacam: Tamora e Cassius.

Tamora é a mais incisiva e decidida de todos os cidadãos. Ela defende que Coriolano deveria ser morto. Vale lembrar que Tamora é o mesmo nome da rainha dos godos na peça *Tito Andrônico*, também escrita por Shakespeare. Acreditamos que é uma alusão pertinente e que também serve como uma espécie de homenagem, pois de certa forma enfrentam Roma. Todavia, a rainha dos godos tem um embate que parece visar alcançar uma posição de poder, já que rivalizará com Tito Andrônico e depois casar com Saturnino, sendo coroada imperatriz romana. Por sua vez, a Tamora de Fiennes é uma espécie de ativista social que luta por direitos básicos para a população desfavorecida e se encaixa na definição proposta por Max Weber, daquelas pessoas que vivem para a política.

Diferentemente do que ocorrera em Shakespeare e na versão de Moshinsky, a primeira aparição de Coriolano, como descrevemos anteriormente, e de Menênio, acontecem por intermédio da imagem da televisão, mostrando novamente o instrumento de manipulação de opinião exercido pela TV Fidelis. Ao mesmo tempo que Cassius fala, este é interrompido pela TV Fidelis que traz uma espécie de entrevista com Menênio Agripa. O interessante é que Agripa é apontado por Tamora em tom até certo ponto sarcástico, como aquele que sempre amou o povo. Enquanto Menênio fala, Tamora ri e argumenta que enquanto o povo passa fome, os ricos têm grãos estocados. Temos claramente uma crítica social que revela o que acontece desde sempre, o problema da fome causada pela indiferença e ganância dos poderosos que não desejam dividir o que possuem. Essa também é uma velha tática para aniquilar aqueles considerados como rivais,

sem precisar de armas. Se a imagem que temos de Coriolano é influenciada pela descrição feita pela TV Fidelis, a de Menênio, como um político hipócrita, é fruto de uma reflexão de Tamora.

Na manifestação dos cidadãos contra o estoque de grãos em Roma, a câmera mostra de diferentes ângulos toda a manifestação. Esses cidadãos não estão mal vestidos e com rostos sujos como na versão de Moshinsky. Acharmos que algumas ponderações podem ser feitas dessa cena. Cassius parece tomar a dianteira no movimento e utiliza um alto-falante para insuflar os cidadãos a enfrentar as forças policiais. Apesar disso, ressaltamos que a liderança popular parece ser exercida por Tamora, mas sem ser imposta. Vemos que o grupo que segue na manifestação por alimento parece ter adesão popular. Quando os cidadãos são repreendidos pelos policiais, a câmera balança e parece perder o foco. Podemos interpretar que o balanço dela capta um momento de tensão que é aprofundado com a imagem sem foco da câmera.

Outra reflexão relevante, Coriolano dirige-se a Cassius e pergunta qual o motivo da manifestação. O interessante é que Coriolano sempre que enfrenta os cidadãos vai ao encontro de Cassius, embora pareça que quem o enfrenta diretamente é sempre Tamora. Acreditamos que isso pode ser interpretado da seguinte forma: Coriolano como um personagem misógino que não aceita a liderança de uma mulher, considerando humilhante ter que se dirigir diretamente a ela. Isso de certa forma é irônico, pois Coriolano é um personagem que é claramente manipulado por outra personagem feminina, Volumnia. Outra interpretação possível é que Coriolano, assim como ocorre em relação à mãe, não sabe como lidar com uma figura feminina imponente. Nesta cena, Tamora encara Coriolano e cospe no chão como um sinal de enfrentamento. A atitude dessa personagem feminina, bem como os cartazes com a foto de Coriolano como alguém que deve ser eliminado, assustam o general romano. A câmera que cobre essa situação, passa diretamente para uma transmissão ao vivo que é assistida por Aufídio, que demonstra um certo ar de preocupação. Essa é uma das técnicas de filmagem recorrentes no filme, misturando a imagem captada pela câmera da situação na perspectiva das personagens, que em seguida é transformada em imagem transmitida pela TV Fidelis. Essa alternância pode ser compreendida como uma tentativa de tentar mostrar que a imagem captada pela televisão é similar ao que acontece com as personagens. Porém com uma diferença significativa, a TV não capta simplesmente a imagem, antes a reinterpreta com o uso das legendas que direcionam o entendimento do telespectador.

A TV Fidelis novamente faz a sua leitura dos fatos. Como um exercício retórico, passa cenas de diversos conflitos que se espalham além Roma, cumprindo o papel não apenas daquele

que mostra o que ocorre, mas também constrói uma narrativa: Antiga disputa de fronteira em Volsca reacende (*Ancient Volscian border dispute flares*) com imagem de Aufídio como líder dos rebeldes volscos, que tenta impedir a reprodução de imagens pela televisão e Túlio Aufídio ameaça ataque volso a Roma (*Tullus Aufidius threatens volscian attack on Rome*). Em resumo, os conflitos sugeridos na peça de Shakespeare são potencializados na versão de Fiennes que passa ao telespectador a ideia de que estamos diante de uma verdadeira guerra civil com indícios de que se estenderá para uma grande guerra contra os volscos e isso é transmitido pelo ponto de vista da TV Fidelis.

A TV Fidelis parece ter como inspiração a rede de televisão britânica BBC. O programa de debate da TV Fidelis é presidido por Jon Snow. Esta personagem é interpretada pelo famoso âncora de televisão do canal britânico 4 de notícias (Channel 4 News) também de mesmo nome. Vale ressaltar que Fiennes conseguiu inserir as falas do Edil e do Mensageiro do texto shakespeariano como falas de um apresentador de noticiários televisivos. Como ocorre em vários momentos do filme, a cena é compartilhada com uma outra. Neste caso, a de Snow, que conduz um debate com especialistas sobre a possibilidade de Coriolano ser o novo cônsul de Roma, com uma conversa entre Menênio e os tribunos em um restaurante, enquanto assistem ao programa da TV Fidelis.

Os debatedores do programa são dois: um especialista branco que acredita na vitória de Coriolano, exaltando suas qualidades militares como positivas e uma mulher negra que reconhece os feitos do general romano, mas atenta para a possibilidade da não nomeação de Coriolano por causa do orgulho e o desprezo que nutre pelo povo. Como pode-se notar, a TV Fidelis utiliza uma tática corriqueira das mídias que é trazer dois especialistas no assunto, que parecem ter posicionamentos antagônicos, deixando que o telespectador tire as próprias conclusões. Porém, nem sempre o que mais convence é o que de fato possui o discurso mais aceitável. Como Ortega y Gasset atestou há aproximadamente 100 anos, vivemos em um mundo em que a opinião virou conhecimento, o que é dito, embora não passe de um ponto de vista, é transmitido ao telespectador como uma verdade absoluta. Não se busca mais conhecimento e sim discursos que se conectem com o que aceitamos. Vivemos em uma sociedade em que não se mede os prós e contras de um argumento, pois cada um já parece ter escolhido um como verdade e outro como mentira.

As cenas da fábula da barriga dita por Menênio e da anunciação da eleição dos tribunos por parte de Coriolano são omitidas em Fiennes. Por priorizar a ação, o diretor do filme talvez achou desnecessário indicar o que estava acontecendo em cena e omitiu passagens com discursos mais longos. Ademais, Menênio no texto shakespeariano e na versão televisiva de 1984 é descrito como um amigo da família. Na versão cinematográfica de Fiennes, Menênio é um senador de Roma, o que reforça o seu papel de político profissional, do mesmo grupo daqueles que vivem da política.

Na cena em que Coriolano vai a uma praça pedir humildemente o voto dos plebeus, Fiennes nos traz uma mudança significativa. Na peça original de Shakespeare e na versão de Moshinsky, Coriolano vai ao encontro dos cidadãos com uma vestimenta humilde. Na versão de Fiennes, Coriolano se dirige até uma feira popular onde há centenas de cidadãos. Porém, Coriolano chega em um carro luxuoso, acompanhado de Menênio e de seguranças e vestido com uma roupa bastante formal. O que deveria ser um momento em que se cessam momentaneamente as diferenças entre o candidato a cônsul e os cidadãos, em Fiennes tem o efeito contrário, pois as roupas, o veículo que conduz Coriolano e o forte aparato de segurança criam um distanciamento ainda maior, intensificando e tornando mais evidente essa diferença de classes.

Diferente também das versões de Shakespeare e do filme estudado no capítulo anterior, Menênio mantém-se com Coriolano, dando-lhe suporte e aumentando o distanciamento desses patrícios em relação aos plebeus, que também acabam por se sentirem acuados, o que ajuda o general romano a receber o voto de confiança dos cidadãos. Novamente, Coriolano dirige-se a Cassius, pois o considera o líder dos cidadãos. Enquanto Coriolano pede os votos aos cidadãos, temos a inserção do *voice-over*, já que apenas ouvimos a voz do general romano, e a câmera capta os rostos dos cidadãos da perspectiva de Coriolano. Depois de pedir os votos, a câmera faz um giro de 180 graus, focando o povo até chegar a Coriolano, para então este discursar pedindo os votos (*voices*) do povo. Coriolano faz um discurso de improviso pedindo a aprovação dos cidadãos e a câmera foca em seu rosto, que claramente mostra um olhar de alguém que se esforça para desempenhar um duro papel, isto é, receber o reconhecimento daqueles que tanto despreza. Após receber a aclamação de cônsul, o povo tenta se aproximar de Coriolano, porém em nenhum momento rompe-se o distanciamento entre as classes. Os dois grupos estão muito bem delimitados e distanciados.

O povo o declamou cônsul, porém Tamora parece não concordar com esse voto de confiança dado pelos cidadãos. Ela representa uma liderança que não se deixa levar por palavras. Ela é uma mulher engajada que não acredita em falsas promessas. Assim como Galileu, em Brecht, ela parece não ter apreço por heróis e por discursos vazios. Coriolano pede permissão para trocar de roupa e se dirige ao senado. Os tribunos decidem ficar com o povo. A tática de Brutus e Sicínio é a mesma que a de Marco Antônio na peça *Júlio César* e Coriolano comete o mesmo erro que Brutus. Ao discursar primeiro, Coriolano recebe a aprovação do povo, porém ao partir, sozinhos, os tribunos da plebe, têm tempo para desconstruir a fala do general romano. Da mesma forma que Brutus vê sua ruína após o discurso do fiel amigo de Júlio César, Coriolano é vítima da artimanha em não dar muita importância aos estratégias retóricas, condição *sine qua non* na política.

A estratégia retórica contra Coriolano novamente é posta em prática por Tamora. Esta afirma que Coriolano não mostrou as feridas obtidas em combate e Sicínio finge estar surpreso em saber que o general romano não seguiu esse ritual. Depois disso, Cassius, que tinha aceitado a nomeação de Coriolano, refaz a sua posição e percebe que foi enganado, assim como os cidadãos que pretendem repensar a escolha para cônsul.

Outro ponto a se destacar é que Tamora faz parte dos cidadãos, mas é uma liderança política desse grupo e parece agir seguindo esse propósito. Os tribunos, por sua vez, conseguem alinhar os seus interesses próprios ao ideal de uma sociedade com mais direitos defendidos pelo grupo de cidadãos liderado por Tamora. Em resumo, são duas forças antagônicas que se unem, embora não possamos dizer que são iguais. Similar ao que acontecerá com Coriolano que, ao ser banido de Roma, alia-se ao seu grande antagonista, Túlio Aufídio, pois, embora sejam rivais, têm um interesse em comum, destruir Roma. Temos dois exemplos daquela máxima de que os fins justificam os meios, atribuída a Maquiavel, muito embora não tenha sido dita por ele exatamente nesses termos.

Após ser persuadido por seus líderes, nesse caso, Tamora e os tribunos, os cidadãos resolvem rever os votos dados a Coriolano. A próxima cena que analisaremos, mostra claramente como funciona o jogo político. Sicínio e Brutus acompanharão a sabatina a que Coriolano será submetido em um programa de auditório na TV Fidelis. Os tribunos ensaiam com os representantes do povo, Cassius e Tamora, como prosseguir durante a presença de Coriolano no programa televisivo. Ao enfatizar determinadas palavras, o povo deve repeti-las com ênfase. É a

mesma tática utilizada na tragédia de Shakespeare e por Moshinsky na adaptação televisiva de 1984. Coriolano chega em traje militar sob vaias e assobios do público, iniciadas por Tamora, que está nos estúdios do programa de televisão.

Menênio tenta persuadir o povo a aceitar Coriolano pois, de acordo com o bajulador, suposto amigo de todos em Roma e também senador, Caio Márcio deve ser valorizado como militar. A não aceitação da nomeação de Coriolano revela que assim como na guerra necessita-se de combatentes com talentos militares, na política é essencial saber fazer política. Como Coriolano não sabe encenar o jogo político e os tempos são outros, não há espaço para Coriolanos no mundo atual. Assim sendo, a não inserção deste no mundo político da república romana é um aviso claro que Shakespeare e as adaptações estudadas nesse trabalho fazem àqueles que querem se aventurar em terrenos desconhecidos. Além disso, corrobora com a reflexão de Maquiavel sobre a importância do apoio do povo para que o governante possa de fato governar. Vale destacar que Coriolano participa de um programa de televisão sem um apresentador propriamente dito. Coriolano está sentado acompanhado de Menênio e os tribunos fazem questionamentos diretamente ao general romano, como se o programa a eles pertencesse. Poderíamos interpretar essa cena como um exemplo claro de que os tribunos estão no poder, pois são quem conduzem a situação. Coriolano parece atormentado pela situação e a câmera focando em seu rosto traz essa conotação. Ele grita e diz que ele é que está banindo o povo, em uma tentativa de retomar o controle da situação. Depois, sai dos estúdios da televisão e um silêncio se instala e a imagem passa agora a ser captada pela televisão. Tamora vibra com a saída em cena de Coriolano e ouve-se aplausos, enquanto Volumnia assiste da televisão com ar de decepção e preocupação. Novamente temos essa dicotomia, da realidade apresentada diretamente e da transmissão simultânea da televisão.

É fundamental notar que o povo em *Coriolano* tem um poder do qual ele mesmo enquanto grupo não se dá conta. O sistema adotado para eleger um cônsul tem na aprovação popular o seu ápice. De nada adianta ter a preferência da nobreza, porque a última etapa é convencer o povo. Esse é um ponto que favorece os tribunos, pois embora no texto de Shakespeare e nas versões fílmicas não sejam nitidamente os guardiães da liberdade a quem Maquiavel se refere, são os que estão mais próximos do povo, sendo mais fácil convencê-lo do que é certo ou errado.

A penúltima cena que iremos analisar é a mais emblemática de toda a peça, pois mostra que o domínio da linguagem e da capacidade de encenar convincentemente um papel é de

extrema importância para obter sucesso no campo político. A cena em Fiennes dá protagonismo primeiramente a Mênênio que é ignorado por Coriolano, volta arrasado e resolve cometer suicídio, cortando os pulsos, diante de um rio nas cercanias da cidade. Essa é mais uma inovação de Fiennes pois, na versão de Shakespeare, Menênio não tira a própria vida. É como se o desprezo de Coriolano representasse a própria morte. Vale destacar que o encontro com Coriolano acontece à noite em um local fechado, cercado de soldados volscos, transmitindo ao telespectador um espaço de opressão. Como acontece em Shakespeare e na adaptação fílmica que analisamos no capítulo anterior, Menênio é um adulator que vive uma vida alheia, já que parece estar sempre envolvido com Coriolano e sua família. Não temos qualquer informação da sua própria existência, pois abdicou-a na dedicação exclusiva a Coriolano. Quando este o despreza, o ato de suicídio não é uma escolha, mas uma imposição, pois é como se Coriolano a sentenciasse. Fionnuala O’Neill em review sobre o filme de Fiennes faz uma importante reflexão sobre a morte de Menênio que sem a zombaria dos militares volscos, tornou-se uma cena ambígua:

é uma pena que as cenas em que ele é ridicularizado pelos guardas volscos tenham sido cortadas: elas mostram o custo cruel da rejeição de Coriolano, e sem elas os motivos do suicídio de Menênio parecem de alguma forma ambíguos, em vez do resultado claro de um fracasso político e de uma rejeição pessoal tão dolorosa de suportar⁷⁵

(O’Neill, 2012, p. 458).

Coriolano está sentado em uma cadeira, como se vivesse em uma floresta, muito parecido com o coronel Walter E. Kurtz do filme *Apocalypse Now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola, baseado no livro *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad. A mesma opinião é compartilhada pela resenha do *The New York Times*⁷⁶ feito por Manohla Dargis, que acrescenta o uso de suspensório por parte de Coriolano, inserindo-o aos skinheads, principalmente na concepção mais contemporânea, que se distancia totalmente das origens desse movimento vinculado às músicas jamaicanas. Por outro lado, o site <https://thatshelf.com/coriolanus-review/> relaciona a vestimenta dos militares volscos ao estilo usado pelas guerrilhas mercenárias de Che Guevara. Interessante perceber que o filme de Fiennes possibilita a união dos improváveis. Nesse

⁷⁵ it is a pity that the scenes in which he is mocked by the Volscian guards have been cut: they show the cruel cost of Coriolanus’ repudiation, and without them Menenius’ motives for suicide seem somewhat ambiguous, rather than the clear result of a political failure and personal rejection too painful to bear. (O’Neill, 2012, p. 458).

⁷⁶ In: <<https://www.nytimes.com/2011/12/02/movies/ralph-fiennes-and-vanessa-redgrave-in-coriolanus-review.html>>

sentido, a união entre Coriolano e volscos pode ser vista como concebível uma aliança entre um extremista de direita com inclinações nazofascistas e um grupo paramilitar marxista. Essa parece ser a leitura mais extrema que podemos fazer do filme de Fiennes, mas que pode ser interpretada como verossímil quando assistimos a ele.

Assim como fizemos na análise do filme de Moshinsky, resolvemos detalhar um pouco mais essa cena, pois Fiennes também dedica aproximadamente vinte minutos para ela. Volumnia, Virgília, o jovem Márcio, que carrega um mastro, e a ama da família, que não possui nenhuma fala, encaminham-se para o encontro com Coriolano. As mulheres vestem roupas pretas, um claro sinal de luto e presságio do final trágico de Coriolano, e o jovem Márcio uma vestimenta militar similar a que Coriolano usa. Na peça de Shakespeare quem acompanha a família de Coriolano é Valéria, personagem omitida por Fiennes. Diferente de Menênio, essas personagens não têm os olhos vendados. Os volscos estão na entrada da cidade de Roma e a cena se passa durante o dia. Alguns soldados assobiam enquanto a família de Coriolano e a ama dirigem-se para encontrá-lo. Um soldado começa a revistá-las, mas é repreendido por outro.

No início, Coriolano é inflexível, mesmo ao beijo da esposa e à submissão da mãe. O que causa a derrocada do militar romano é a insistência de Volumnia que usa todos os argumentos possíveis para convencer Coriolano. Ela se coloca à frente da relação familiar, não é mais a mãe do militar romano, mas sim a personificação da própria cidade de Roma. Coriolano ao sucumbir diante da mãe cai de joelhos e em situação de total submissão, chora. Quando Coriolano cede às súplicas da mãe e resolve fazer um acordo com Roma, fica evidente que os volscos estavam sob liderança não mais de Aufídio, pois o acordo é feito pelo ex-general romano. Por sua vez, a postura de Volumnia é de firmeza diante do filho, sem demonstrar qualquer compaixão na derrocada dele. É como se a relação entre Volumnia e Coriolano deixasse de ser a de mãe e filho e se tornasse a de criadora e criatura. Assim como em *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, em que Victor Frankenstein perde o domínio sobre o monstro criado e precisa eliminá-lo, Volumnia para o bem de Roma também precisa eliminar a criatura, pois essa não se portou da forma como desejava.

Vale sublinhar que assim como ocorre na peça escrita por Shakespeare e no filme dirigido por Moshinsky, essa cena tem um apelo retórico muito acentuado, pois todas as ações de Volumnia parecem ter sido detalhadamente encenadas *a priori*. Volumnia sai vencedora dessa batalha porque se preparou adequadamente, usando as palavras como instrumento de poder e

persuasão. Como sabemos, em Shakespeare as batalhas não são vencidas pelos exércitos mais poderosos, mas pelas personagens que sabem utilizar com maestria o discurso retórico.

A última cena que analisamos é a da morte de Coriolano. Em contraste à cena em que Volumnia convence o general romano a não destruir Roma, o fim deste se dá brevemente. É muito similar ao que ocorre na versão shakespeariana, pois são os conspiradores que ferem gravemente Coriolano, enquanto Aufídio apenas assiste. Porém, na versão de Fiennes, Aufídio é quem dá a última punhalada, quando Coriolano já está indefeso, o que não deixa de ser um ato covarde. Por fim, Coriolano é jogado na caçamba de um veículo, mostrando que o herói de antes com a morte passa a ser tratado como um animal propriamente dito.

Essa morte nada digna corrobora com uma das possíveis interpretações em torno de *Coriolano*, que vê a queda do herói militar como um ato de ingratidão, ignorando os seus feitos heróicos. Podemos também interpretar o desfecho do filme como uma leitura progressista, se levarmos em consideração que a adaptação de Fiennes retrata Coriolano como um exemplo de tirano, próxima do final proposta por Brecht em sua adaptação da peça, em que é negado inclusive o luto por dez dias. Embora a morte de Coriolano possa ser interpretada de formas diversas, Fiennes parece acreditar que Coriolano representa um mal na sociedade e para combatê-lo deve-se deter o seu protagonismo.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos trazer um panorama geral sobre a peça *Coriolano*, de William Shakespeare, tendo como foco uma abordagem política, aspecto muito importante na peça e que fica evidente nos jogos políticos desenvolvidos nela, bem como nos conflitos. Aliás, o conflito também é uma marca inerente à tragédia shakespeariana e também presente em *Coriolano*.

Na introdução, tentamos contextualizar *Coriolano* a partir dos escritos de Plutarco e discorreremos brevemente sobre o mito de Coriolano, deixando claro que o mais importante para nós e também para Shakespeare não é a existência real da personagem central da peça, mas o que ela representa. Além disso, apresentamos uma breve introdução sobre as adaptações feitas no decorrer desses mais de quatro séculos de *Coriolano*.

No capítulo 1, fizemos um estudo sobre a fortuna crítica de *Coriolano*, priorizando principalmente os trabalhos escritos a partir de 1950, embora no decorrer do trabalho façamos menção a obras anteriores a esse período. Entre os aspectos principais, podemos citar a atemporalidade da peça, que trabalha questões políticas sempre atuais, como o conflito entre plebeus e patrícios, podendo ser entendida como uma luta de classes e os conflitos em torno do poder, que sempre deixam o povo à margem do protagonismo, caracterizando *Coriolano* como uma tragédia social. Mostramos também que *Coriolano*, principalmente no decorrer do século XX, sempre foi vista como uma peça perigosa. A produção de *Coriolano* feita pela *Comédie Française* (1933-1934), a encenação dessa tragédia no dia de aniversário de nascimento de Shakespeare em Stratford-upon-Avon em 1926 que coincidiu com a greve geral na Grã-Bretanha, e a proibição da encenação de *Coriolano* nos primeiros anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, nos países da Europa Ocidental, mostram claramente que *Coriolano* apresenta questões sensíveis, e de consequências políticas e sociais imprevisíveis. Em outras palavras, encenar *Coriolano* significa obrigatoriamente trabalhar com assuntos centrais da política e está marcado por interpretações ancoradas em questões ideológicas ligadas ao contexto histórico e social do momento da encenação.

No capítulo 2, começamos por fazer uma comparação entre teatro e cinema, pois a adaptação televisiva feita pelo diretor Elijah Moshinsky pode ser compreendido como um teatro filmado, porém o uso da câmera, os planos e a perspectiva que ela proporciona a tornam diferenciada da encenação teatral. Fizemos uma breve contextualização da produção feita pela BBC em parceria com a PBS, que se tornou referência nas escolas britânicas e foi muito

importante na popularização das peças de Shakespeare, já que teve o ineditismo de oferecer ao público televisivo a oportunidade de assistirem a 37 produções do dramaturgo inglês. Fizemos um percurso das produções televisivas das peças de Shakespeare na televisão, destacando-se as produções principalmente da BBC britânica e das redes de televisão dos Estados Unidos. Nesse capítulo, fizemos a análise dessa adaptação televisiva de *Coriolano*. As escolhas das cenas para análise tiveram a intenção de mostrar como as relações de poder se construíram no filme. No nosso entendimento, o filme mostra as relações de poder e domínio através dos planos verticais (*plongée* e *contra plongée*). Moshinsky parece preferir reforçar o conflito existente entre plebeus e tribunos contra Coriolano e patrícios por elementos que vão além da linguagem. Não temos um princípio de revolução captado pela câmera na cena inicial, diferentemente do que ocorre na peça de Shakespeare e na adaptação fílmica de Fiennes, porém ouvimos o som vindo do outro lado da cidade e o olhar, as vestimentas e os locais em que as personagens aparecem revelam que há tanto uma oposição como um conflito entre diversos personagens. Ou seja, há um uso da ação fora de campo e da encenação para criar significado, afastando-se, assim, do teatro filmado e enfatizando determinados elementos políticos por meio de recursos propriamente cinematográficos. A morte de Coriolano também é mais digna do que acontece em Shakespeare e em Fiennes, pois parece ser respeitada a grandeza do herói militar. Podemos concluir que o *Coriolano* dessa versão televisiva preza pela performance, ou seja, a encenação é enfatizada, distanciando-se da tendência dos filmes contemporâneos que valorizam a ação, e mostra que a morte do herói não diminui a importância deste. Temos, por fim, uma história com vencedores de um lado e apenas um vencido, neste caso, Coriolano, já que é a única personagem que, de fato, tem um fim trágico.

No último capítulo da dissertação, começamos mostrando que adaptar as obras de Shakespeare é um ato político, pois as tornam sempre atuais e conectadas com as demandas da contemporaneidade. A contextualização de Shakespeare no cinema priorizou um recorte dividido por décadas e uma breve apresentação de suas produções no Brasil. Além disso, achamos pertinente fazermos uma breve relação do filme dirigido por Fiennes com alguns teóricos da ciência política. Utilizamos Nicolau Maquiavel para afirmar que o político precisa possuir o apreço popular, senão terá poucas chances de governar. O mesmo ocorre com Coriolano, que parece estar deslocado diante das exigências inerentes aos jogos políticos. Max Weber deixa claro que o político para ser bem sucedido necessita fazer um pacto para sobreviver e ascender ao poder político. Coriolano parece não estar disposto a isso e dessa forma está inapto a tornar-se

cônsul. Por outra parte, José Ortega y Gasset foi utilizado no trabalho para mostrar que o conceito de homem-massa desenvolvido por ele, está intimamente alinhado ao pensamento dos séculos XX e XXI, em que a falta de protagonistas em nossa sociedade leva à ascensão de governos totalitários, tendo a doxa mais importância que a episteme. Por fim, analisamos a versão cinematográfica de Fiennes, que quis trazer para as telas um *Coriolano* mais contemporâneo, podendo ser definido como um filme que tentou ligar aspectos aparentemente opostos. Isso se deu através, por exemplo, do uso da linguagem shakespeariana em um filme que se propõe de ação, na associação nada ortodoxa entre Coriolano, retratado como um tirano, e o grupo paramilitar volsco. Isso parece corroborar com a ideia de que os fins se justificam através das circunstâncias. Nessa versão cinematográfica, o povo parece ser mais engajado e ter protagonismo, principalmente através da personagem Tamora. O filme está intimamente conectado com as questões políticas contemporâneas, em especial ao tentar vincular a figura de Coriolano com a ascensão de um líder totalitário que despreza as chamadas minorias. Entretanto, mostra também que a morte do general romano não significa um prenúncio de dias melhores, já que continua a existir a polarização política e os agentes políticos parecem mais fortalecidos. Em outras palavras, ao mesmo tempo que a mensagem do filme pode ser interpretada como uma visão otimista de que no mundo contemporâneo não há espaço para governantes autoritários, mostra também que a queda do general romano não representa o fim da ameaça de governos totalitários, já que a morte de Coriolano parece simplesmente revelar a morte de uma personagem e não de uma forma de pensamento.

Coriolano é uma das peças menos conhecidas e estudadas de Shakespeare, principalmente no Brasil. As questões abordadas nessa peça ainda são motivos de debate após mais de quatro séculos, desde a data de sua produção. Essa atemporalidade, marca registrada da obra como um todo do dramaturgo e poeta inglês, torna o estudo aprofundado e suas adaptações uma imersão no pensamento político, social e filosófico de cada época. No caso de *Coriolano*, seu viés ideológico e das duas adaptações filmicas trabalhadas estão inerentemente inseridas em seu contexto de produção. *Coriolano* foi a última tragédia escrita por Shakespeare e nela o dramaturgo e poeta inglês nos passa um forte realismo em que visualizamos as relações políticas não como deveriam ser, mas como de fato são, o que torna essa tragédia, de certa forma, um relato sem esperança e idealizações.

Como dissemos anteriormente e reforçamos, o viés ideológico da peça e das duas adaptações fílmicas trabalhadas estão inerentemente inseridas em seu contexto de produção. Assim como se deu na república romana, a Inglaterra vivia um período de transição e de incertezas com a chegada ao poder de Jaime I. Muitos associam a primeira cena de *Coriolano* com os levantes dos quais falamos brevemente durante esse trabalho. Algumas décadas depois, a monarquia sofrerá um duro golpe com a Revolução Puritana e o breve governo de Oliver Cromwell (1642-1658). A adaptação televisiva que trabalhamos apresenta um contexto político também bastante peculiar: o início da década de 1980 é o ápice do neoliberalismo representado pelos governos de Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos. Como desfecho, anos depois teremos a queda do regime soviéticos e de seus estados satélites e a vitória do modelo capitalista. A adaptação dirigida por Moshinsky revela esses traços, já que a produção conjunta entre BBC e PBS contou com investimentos diretos dos Estados Unidos, obedecendo uma lógica de mercado. A ausência de manifestações contundentes do povo, na cena inicial do filme e também quando a Coriolano é negado o cargo de cônsul, foram superados através de uma conotação política sutil, que se dará através do olhar dos cidadãos e da mudança da perspectiva da câmera, o que também não deixa de ser política. No filme dirigido por Fiennes, as cenas de embate entre cidadãos e Coriolano são enfatizadas, pois a intenção parece ser proporcionar uma leitura que unisse ação, violência e reflexão política. O local em que se passa o filme é bem sugestivo, as roupas lembram tanto grupos *skinheads*, no caso de Coriolano, quanto grupos paramilitares representados pelos volscos sob liderança de Túlio Aufídio. O *Coriolano* de Fiennes reacende o debate sobre o poder tirano a que Coriolano é constantemente associado e revela a nova ameaça à democracia dos grupos políticos de extrema direita contemporâneos. Nesse sentido, as adaptações trabalhadas possuem um viés ideológico relacionado com o período em que foram feitas. Moshinsky e Fiennes trouxeram para suas adaptações a leitura do tempo a que se inseriram.

Coriolano pode ser definido como um dos maiores “*outsiders*” entre todas as personagens shakespearianas. Existe uma espécie de estranheza inerente ao general romano. É orgulhoso de quem é, mas ao mesmo tempo não suporta que digam sobre os seus feitos heróicos. Odeia o povo, porém é capaz de sentir compaixão em pedir a soltura do cidadão aprisionado após a guerra em Coriolis, pois reconhece a ajuda dada quando esteve hospedado por lá. Mas talvez a maior incoerência seja a tentativa de se tornar cônsul, apesar de não possuir as habilidades necessárias

para isso e teoricamente ter que governar para o povo que tanto despreza. Além disso, apesar do desprezo em relação ao povo, o general romano parece ser a única personagem com integridade moral dentro da peça. Esse aspecto talvez seja o que torna Coriolano enquanto figura política extremamente intrigante e perigosa. Os patrícios veem em Coriolano o candidato ideal para o consulado. Não que ele seja o mais indicado em termos de talentos políticos, mas a fama e a glória militar ainda são valores políticos e os patrícios pensam que ele poderá fingir e atuar como tal. Mesmo assim, talvez não seria errôneo considerar que Coriolano não passa de um bode expiatório, já que é apenas ele quem arcará com o fracasso da não indicação para cônsul.

Podemos concluir que o estudo de *Coriolano* inevitavelmente leva a relacioná-lo com o mundo contemporâneo e traz consigo debates políticos acalorados. Acreditamos que *Coriolano* pode servir como um instrumento essencial para entender o mundo em que vivemos. Não devemos bani-lo, seja como texto escrito ou como adaptações fílmicas e teatrais, como fizeram os americanos no pós-guerra, mas divulgá-lo cada vez mais, para que possamos entender e questionar o mundo tal como existe. Como dissera Maquiavel, para entender o mundo, precisamos antes compreender o passado para não cometermos os mesmos erros, talvez esta seja a chave para mudarmos o mundo, porém também aí pode estar o perigo.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain; BOURDIEU, Pierre; BUTLER, Judith; DIDI-HUBERMAN, Georges; KHIARI, Sadri; RANCIÈRE, Jacques. **What is a People?** New York: Columbia University Press, 2016.
- BARROS, Vinícius Soares de Campos. **10 lições sobre Maquiavel**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor, In: HEIDERMAN, Werner. **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilingue. Florianópolis: UFSC, 2010. (p. 202 – 231).
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-45.
- BRADLEY, A. C.. **Coriolanus**. Folcroft: The Folcroft Press, 1970.
- BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theatre**. The development of an aesthetic. Ed. e Trad. de John Willett. London: Methuen, 1988.
- _____. *Coriolano*, de Shakespeare. In: **Teatro Completo 11**. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. **Poemas**. Lisboa: Presença, 1976.
- _____. Vida de Galileu. In: **Teatro Completo 6**. Trad. Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BULLOUGH, Geoffrey (ed). **Narrative and Dramatic Source of Shakespeare**. Volume 5. London: Routledge and Kegan Paul. New York: Columbia University Press, 1964.
- BURNETT; Mark Thornton; STREETE, Adrian; WRAY, Ramona (ed.). **The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts**. Edinburgh: EUP, 2011.
- CASSETTI, Francesco. Adaptation and Mis-adaptations Film, Literature, and Social Discourses. In: RAENGO, Alessandra; STAM, Robert. **A Companion to Literature and Cinema**. Blackwell Publishing, 2004.
- CAVELL, Stanley. *"Who Does the Wolf love?" Reading Coriolanus*. In: **Representations**, University of California Press, No. 3, p. 1-20, Summer, 1983.
- CHARNEY, Maurice. **Shakespeare's Roman Plays - The Function of Imagery in the Drama**. London: OUP, 1961.
- CINTRA, Rodrigo Augusto Suzuki Dias. **Uma dimensão trágica do poder e da justiça - Shakespeare e Maquiavel**. Tese de Doutorado. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- CORRIGAN, Timothy. The Layers and Movements of Adaptation. In: LEITCH, Thomas. **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: OUP, 2017. p. 23-35.
- EAGLETON, Terry. **Sweet Violence: The Idea of the Tragic**. Blackwell: 2003.
- ENGLER, Baltz. The Noise That Banish'd Martius: *Coriolanus* in Post-War Germany. In: PANCHEVA,, Evgenia; SOKOLOVA, Boyka (ed). **Renaissance Refractions: Essays in Honour of Alexander Shurbanov**. Sofia: St Kliment Ohridski University Press, 2001. p. 179-86.
- GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: First Anchor Books, 2005.
- _____. **Shakespeare and Modern Culture**. New York: First Anchor Books, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

- GIMFERRER, Pere. **Cine y Literatura**. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- GREENBLATT, Stephen. **Tyrant** - Shakespeare on politics. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 2018.
- HELIODORA, Bárbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HENDERSON, Diana E.; O'NEILL, Stephen (ed.). **The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation**. London: Bloomsbury, 2022.
- HOLDERNESS, Graham; LOUGHREY, Bryan; MURPHY, Andrew (ed.). **Shakespeare: The Roman Plays**. London & New York. Longman: 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.
- INNES, Paul. **Shakespeare's Roman Plays**. London: Macmillan & Palgrave, 2015.
- IYENGAR, Sujata. **Shakespeare and Adaptation Theory**. London: The Arden Shakespeare, 2023.
- KAHN, Coppélia. **Roman Shakespeare**. Warriors, wounds and women. London & New York: Routledge, 1997.
- KAHN, Coppélia; SCHWARTZ, Murray M. (ed.). **Representing Shakespeare** - New Psychoanalytic Essays. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- KERMODE, Frank. *Coriolano*. In: **A Linguagem de Shakespeare**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KING, Bruce. **Coriolanus** - The critic debates. Londres: Macmillan, 1989.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEÃO, Liana da Camargo; MEDEIROS, Fernanda (Org). **O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- LEGGATT, Alexander; NOREM, Lois. **Coriolanus**. An annotated Bibliography. New York/London: Garland Publishing, 1989.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LOGAN, John. **Coriolanus: The Shooting Script**. New York: Harper Collins publisher, 2011.
- LOWE, Lisa. "Say I Play the Man I Am": Gender and Politics in "Coriolanus". In: **The Kanyon Review**, New Series, Vol. 8, No. 4, p. 86-95, Autumn, 1986.
- MACCALLUM, Sir Mungo. **Shakespeare's Roman Plays** - and their background. London & Melbourne: Macmillan, 1967.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- _____. **Discorsi** - Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio. Trad. Sérgio Bath. Brasília, UnB, 1994.
- MCALINDON, Tom. What is a Shakespearean tragedy? In: MCEACHERN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: CUP, 2002 (p. 1-22).
- MCEACHERN, Claire. **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: CUP, 2002.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Shakespeare, cultura e modernidade: um comentário sobre Coriolano (1608). In: Berutti, Eliane B. (Org). **Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa**. 13 ed. Rio de Janeiro: Letra Capita, v. 13, 2015, p. 37-51.
- MENDES, Norma Musco. **Roma Republicana**. São Paulo: Ática, 1988.
- MIOLA, Robert S.. **Shakespeare's Rome**. Cambridge: CUP, 1983.

- MONTEIRO, Flávia Rodrigues. **Staging Shakespeare: (Dis)solutions in Intermedial Processes**. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2019.
- MORRILL, John. The Stuarts (1603-1688). In: MORGAN, Kenneth O.. **The Oxford History of Britain**. Oxford: University Press, 1999.
- MUIR, Kenneth. The Background of *Coriolanus*. In: **Shakespeare Quarterly**, Vol. 10, No. 2, p. 137-145, Spring, 1959.
- MÜLLER, Friedrich. **Quem é o povo?** A questão fundamental da democracia. São Paulo: Max Limonad, 2003.
- MURRAY, Patrick. Shakespeare's "*Coriolanus*": A Play for Our Time. In: **An Irish Quarterly Review**, Vol. 61, No. 243, p. 253-266, Autumn, 1972.
- NAJEMY, John M. (ed.). **The Cambridge Companion to Machiavelli**. Cambridge: CUP, 2020.
- NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- NEILL, Michael; SCHALKWYK, David (ed.). **The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy**. Oxford: OUP, 2016.
- NEUMEYER, Peter F.. Ingratitude is Monstrous: An Approach to *Coriolanus*. In: **College English**, Vol. 26, No. 3, p. 192-198, dez. 1964.
- O'NEILL, Fionnuala. Review of Shakespeare's *Coriolanus* (adapted for film and directed by Ralph Fiennes). In: **Shakespeare**. Vol. 8, No. 4, Abington-New York: Routledge, dez. 2012.
- ORMSBY, Robert. **Coriolanus**. Manchester & New York. MUP, 2014.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Introdução de Julián Marías. Campinas: Vide Editorial, 2016.
- _____. **A rebelião das massas**. Edição eletrônica. Ridendo Castigat Mores, 2005.
- OSBORNE, John. **A Place Calling Itself Rome**. London: Faber, 1973.
- PACKER, Tina; WHITNEY, John O.. **Power Plays Shakespeare's Lessons in Leadership and Management**. New York: Simon & Schuster, 2000.
- PALMER, R. Barton. The Sociological Turn of Adaptation Studies The Example of Film Noir. In: RAENGO, Alessandra; STAM, Robert. **A Companion to Literature and Cinema**. Blackwell Publishing, 2004.
- PHILLIPS, James E. (ed). **Coriolano. Twentieth Century Interpretations of Coriolanus - A Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall & Englewood Cliffs, 1970.
- PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Alcibíades e Coriolano**. Trad. Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: CECH, 2010.
- RAENGO, Alessandra; STAM, Robert. **A Companion to Literature and Cinema**. Blackwell Publishing, 2004.
- ROE, John. **Shakespeare and Machiavelli**. Studies in Renaissance Literature. Vol. 9. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.
- SCOFIELD, Martin. Drama, Politics, and the Hero: "Coriolanus", Brecht, and Grass. In: **Comparative Drama**, Vol. 24, No. 4, p. 322-341, Winter, 1990-91.
- SHAKESPEARE, William. **Antônio e Cleópatra**. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarim, 1997.

- _____. **Coriolano**. Ed. Bilíngüe. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. **Júlio César**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.
- _____. **Tito Andrônico**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- SHAW, Bernard. **Man and Superman**. New York: Penguin, 2001.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. New York: Dover Publications, 2009.
- SHRANK, Cathy. "Civility and the City in *Coriolanus*". In: **Shakespeare Quarterly**, Vol. 54, No. 4, p. 406-423, Winter, 2003.
- SMITH, Emma. **This is Shakespeare** - How to read the world's greatest playwright. Pelican, 2019.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.
- STEINER, George. **A morte da tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TATE, Nahum. **The Ingratitude of A Common-Wealth: Or, the Fall of Caius Martius Coriolanus**. British Library.
- TRAVERSI, Derek. **Shakespeare: The Roman Plays**. London: Hollis & Carter, 1963.
- WARREN, Michael. Shakespearean tragedy printed and performed. In: MCEACHERN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: CUP, 2002 (p. 69-85).
- WEBER, Max. **A política como vocação**. Brasília: UNB, 2003.
- WHEELER, David (ed.). **Coriolanus: critical essays**. New York & London: Garland Publishing, 1995.
- WILLIS, Susan. **The BBC Shakespeare Plays: making the televised canon**. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1991.

WEBSITES

- ALAN HOWARD. Disponível em: <<http://www.alanhoward.org.uk/career.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- BRITANNICA. Disponível: <<https://www.britannica.com/biography/Irene-Worth>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- BRITISH THEATER GUIDE: Disponível em: <<https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/DVDbbccoriolanus-rev>> Acesso em: 08 de mar. de 2024.
- CINEMA EM CENA. Disponível em: <<https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/448/cinco-filmes-injustamente-lancados-direto-nas-loucas-adoras-2>>. Acesso em: 06 jan. 2024.
- CNN. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2012/01/20/showbiz/movies/coriolanus-review/index.html>>. Acesso em: 08 mar 2024.
- CONRAD BRUNSTROM. Disponível em: <<https://conradbrunstrom.wordpress.com/2017/02/10/i-banish-you-the-1980s-bbc-coriolanus/>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

- DOBSON, Michael. **An Introduction to Coriolanus**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/an-introduction-to-coriolanus>>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- DUDALSKI, R. F. S.; Cruz, A. de S. (2025). De Roma para o mundo: a recepção crítica dos reviews nas versões fílmicas de 'Coriolano', de William Shakespeare. **Jangada: Crítica | Literatura | Artes**, 12(2), e120203. Disponível em: <<https://doi.org/10.35921/jangada.v12i2.622>>. Acesso em: 16 mai. 2025.
- ELIOT, T. S. **Hamlet and His Problems**. In: <<http://www.bartleby.com/200/sw9.html>>. Acesso em: 04 mar. 2024.
- FOLGER SHAKESPEARE LIBRARY. Disponível em: <<https://www.folger.edu/explore/collection-highlights/fashion-in-jacobean-times/>>. Acesso em 16 jul. 2025
- IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/list/ls063105138/>>. Acesso em 09 mar. 2025.
- Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, p. 8–23, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>>. Acesso em: 3 jun. 2025.
- LANE, Anthony. **Loyalty Oaths Ralph Fiennes's Coriolanus**. In: <<https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/23/loyalty-oaths>>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- LIRA, Márcia. Disponível em: <<https://menos1naestante.com/da-literatura-para-o-cinema-cries-da-adaptacao/>>. Acesso em 24 out. 2025.
- MCKELLEN. Disponível em: <<https://www.mckellen.com/stage/coriolanus/index.html>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- MEDEIROS, Fernanda. Precisamos falar sobre Coriolano (1608), de Shakespeare. **Ao Largo**. Volume 8, 2019.
- In: <[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37447/37447.PDFXXvmi=9nJuJOss8xAfCo6bEl3UiikTGLEUknGtLp0ufsZoqzE4ZLfd7izqBTkiG0e1nVuamvGCZG1qfGufrKTA4s1FnIz4le5KaBVw8Da7jzbAS4PIPKVTexACjAGGOMrZooww2HFITeVMjM8aw54L3Fonf644Sw4iVBPxivkcKg0549fBekni0MGfSLkMio5fIvekrxdOxiVHzxWTVfTJWaDIup2UviVrwwU7O8ZnrU61s3VpjP9g0M0vd3qJlmcSE71#:~:text=COROLANO%20\(1608\)%2C%20uma%20das%20quatro%20trag%C3%A9dias%20romanas%20de%20Shakespeare,%2C%20do%20historiador%20Plutarco%20\(s%C3%A9c](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37447/37447.PDFXXvmi=9nJuJOss8xAfCo6bEl3UiikTGLEUknGtLp0ufsZoqzE4ZLfd7izqBTkiG0e1nVuamvGCZG1qfGufrKTA4s1FnIz4le5KaBVw8Da7jzbAS4PIPKVTexACjAGGOMrZooww2HFITeVMjM8aw54L3Fonf644Sw4iVBPxivkcKg0549fBekni0MGfSLkMio5fIvekrxdOxiVHzxWTVfTJWaDIup2UviVrwwU7O8ZnrU61s3VpjP9g0M0vd3qJlmcSE71#:~:text=COROLANO%20(1608)%2C%20uma%20das%20quatro%20trag%C3%A9dias%20romanas%20de%20Shakespeare,%2C%20do%20historiador%20Plutarco%20(s%C3%A9c)>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- SCREENONLINE. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/459382/index.html>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- THAT SHELF STAFF. Disponível em: <<https://thatshelf.com/coriolanus-review/>>. Acesso em: 08 mar. 2024.
- THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Disponível em: <<https://shakespeare.mit.edu/>>. Acesso em 10 abr. 2024.
- THE BILL SHAKESPEARE PROJECT. Disponível em: <<https://thebillshakespeareproject.com/2017/03/coriolanus-film-review-bbc-1983/>> Acesso em: 08 de mar. de 2024.
- THE NEW YORK TIMES. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1984/03/26/arts/tv-review-pbs-offers-coriolanus-tonight.html>>. Acesso em: 08 jan. 2024.

- THE NEW YORK TIMES. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2011/12/02/movies/ralph-fiennes-and-vanessa-redgrave-in-coriolanus-review.html>>. Acesso em: 08 mar. 2024.
- THE GUARDIAN. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/jan/22/coriolanus-film-review-ralph-fiennes>>. Acesso em: 08 mar. 2024.
- THE GUARDIAN. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/jan/19/coriolanus-review>>. Acesso em: 08 mar 2024.
- THE GUARDIAN. Disponível: <<https://www.theguardian.com/film/2023/nov/20/joss-ackland-obituary>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- THE GUARDIAN. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2004/may/19/broadcasting_guardianobituaries1>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- THE GUARDIAN. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2021/jan/25/elijah-moshinsky-obituary>>. Acesso em: 09 jul. 2025
- THE GUARDIAN. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/19/alan-howard>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- ZIZEK, Slavoj. **Coriolano, nosso contemporâneo.** Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/opiniao/coriolano-nosso-contemporaneo/>>. Acesso em: 03 mai. 2024.

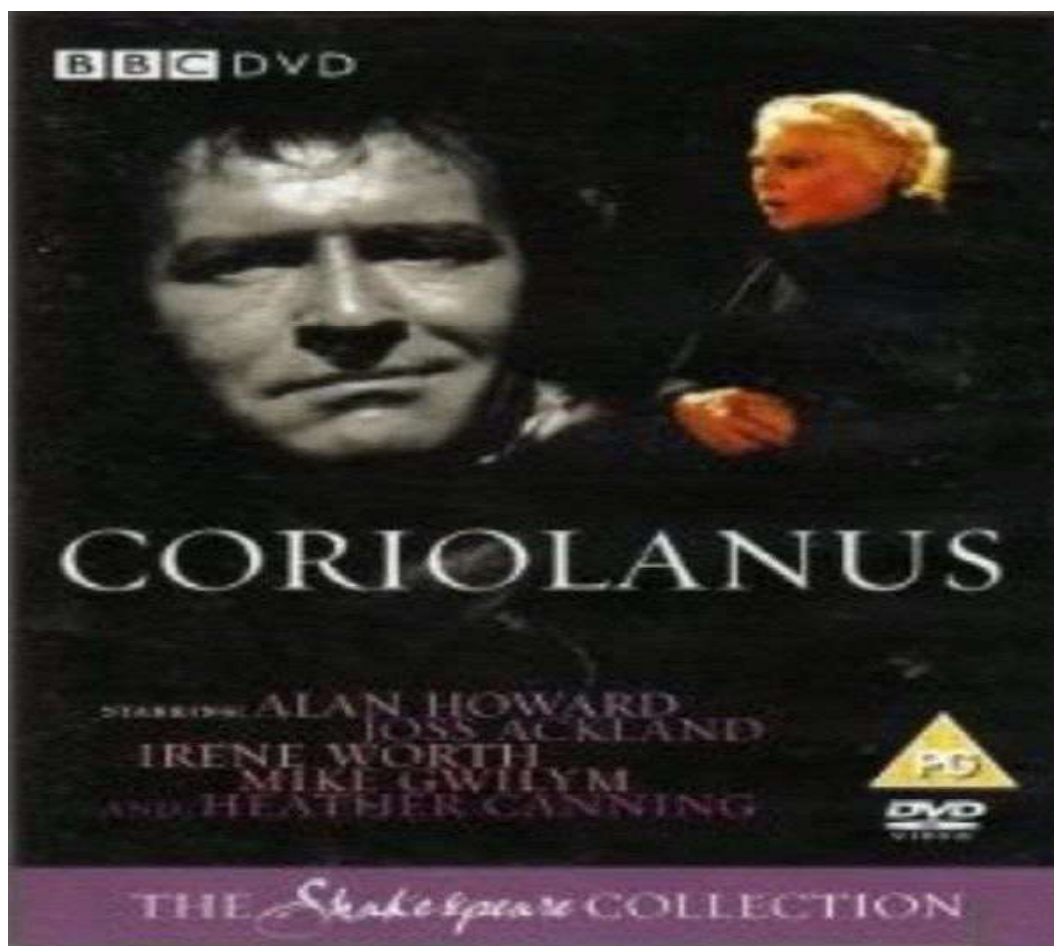
FILMES

THE TRAGEDY of Coriolanus. [TV - Filme]. Direção: Elijah Moshinsky. Produção: Shaun Sutton. Intérpretes: Alan Howard, Mike Gwilym, John Burgess, Peter Sands, Patrick Godfrey, Joss Ackland, Irene Worth e outros. Roteiro: William Shakespeare. Reino Unido: BBC, 1984. DVD, 145 min. color. son.

CORIOLANO. [Filme – Vídeo]. Direção: Ralph Fiennes. Produção: Ralph Fiennes e outros. Intérpretes: Ralph Fiennes, Gerard Butler, Vanessa Redgrave, Brian Cox, Dragan Micanovic, John Cani e outros. Roteiro: John Logan e William Shakespeare. Sérvia e Montenegro e Reino Unido: BBC, Lipsync e outros, 2011. DVD, 123 min. color. son.

ANEXOS

The Tragedy of Coriolanus (1984) - Direção de Elijah Moshinsky:



Coriolanus (2011) - Direção de Ralph Fiennes.



Primeira cena com os cidadãos reunidos em Roma:



Primeira aparição de Coriolano:



Primeira aparição dos tribunos do povo:



Banquete entre Menênio e os tribunos:



Coriolano vai pedir os votos dos cidadãos:



Cena em que Coriolano é banido de Roma:



Cena em que Volumnia persuade Coriolano a não invadir Roma:



Cena da morte de Coriolano:

