

Diálogos Shakespearianos: Ensinando o “Bardo”

Shakespearean Dialogues: Teaching the “Bard”

*Sirlei Santos Dudalski**

RESUMO: Muito do que se escreveu e se produziu sobre Shakespeare acabou por torná-lo um mito, porém as obras do dramaturgo nos mostram a dimensão exata do seu valor. A crítica, logo de início, exaltou Shakespeare, no entanto, em 1642, quando os teatros foram fechados na Inglaterra, sua fama sofreu um certo declínio. Em contrapartida, os escritores românticos o consideravam um modelo de criação artística inovadora e intensa que deveria ser seguido. Desde então, Shakespeare se tornou o grande ícone da literatura e do teatro do mundo ocidental. Ainda neste ensaio, a partir de entrevistas realizadas com dois renomados shakespearianos brasileiros, tentaremos compreender um pouco mais a realidade do ensino do “Bardo” no país.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Vida. Obra. Crítica. Ensino.

“A text is surely better served if it is perceived not as the embodiment of some frozen, definitive significance, but as a kind of intersection or confluence which is continually traversed, a no man’s land, an arena, in which different and opposed readings, urged from different and

opposed political positions, compete in history for ideological power [...].”

(Terence Hawkes, em *Meaning by Shakespeare*)¹

O presente ensaio, em um primeiro momento, mostra alguns aspectos sobre o homem, a obra e o mito William Shakespeare. Em seguida, principalmente por meio de entrevistas realizadas, aprofunda-se na questão de como a obra do dramaturgo inglês é ensinada em duas das maiores universidades brasileiras por dois distintos e renomados especialistas na área.

Muito tem sido dito a respeito da vida de Shakespeare. Porém, sua biografia não se fundamenta por completo em informações comprovadas. Até a data de seu nascimento não é possível ser confirmada. O dramaturgo foi batizado em 26 de abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, interior da Inglaterra. Contudo, em geral, tem-se admitido o seu nascimento três dias antes da referida data. É utilizado o argumento - uma evidência histórica - de que se costumava batizar as crianças dois ou três dias depois do nascimento. A ideia de que ele tenha nascido em 23 de abril soa extremamente interessante, pois essa é a data em que se comemora o dia de São Jorge, padroeiro da Inglaterra. Não poderia ter sido escolhida data melhor, portanto, para o nascimento do poeta nacional inglês. Além disso, Shakespeare morreu no dia 23 de abril de 1616. Ambiguidades estão por toda

*Professora Adjunta de Língua e Literaturas de Expressão Inglesa do Departamento de Letras e do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos – Cesh.

¹ Um texto está certamente melhor servido se ele for percebido não como a incorporação de algum significado congelado, definitivo, mas como um tipo de interseção ou confluência que é continuamente atravessado, a terra de ninguém, uma arena, na qual leituras diferentes e opostas, evocadas de posições políticas diferentes e opostas, competem na história por poder ideológico [...] (Tradução da autora).

parte quando se fala da vida de Shakespeare. Sua obra também (ou principalmente) está repleta delas.

Muito do conceito “Shakespeare” é um mito. Porém, resta-nos sua obra, que deve ser vista com olhos preparados para discernir o que é informação aceitável sobre o autor e admiração por sua obra do que é apenas bardolatria.

No prefácio do *Primeiro Fólho*, havia alguns documentos, entre eles uma elegia feita pelo poeta e dramaturgo Ben Jonson. Em um famoso verso dessa elegia, Jonson afirma que Shakespeare “was not of an age, but for all time!”².

Pelo que podemos constatar, é inegável o caráter atemporal das peças de Shakespeare. O poeta inglês parece ser, sem perigo de exagero, eterno, como colocou Jonson já em 1623. Depois de quase quatrocentos anos, as peças do dramaturgo continuam sendo lidas e encenadas em todo o mundo. Leituras e releituras são incansavelmente produzidas, além de uma enorme fortuna crítica.

Em sua época, Shakespeare era autor popular. Suas peças eram feitas exclusivamente para o palco, sendo o teatro, sempre, sua personagem principal. A plateia elisabetana era constituída de público heterogêneo: os nobres e os burgueses emergentes podiam se distinguir dos *groundlings* - público menos instruído, ou mesmo analfabeto -, que pagavam um *pêni* para ficar em pé, em frente ao palco. O lugar ocupado no teatro indicava a condição socioeconômica e o *status* do indivíduo.

² “não é de uma era, mas de toda a eternidade!” (Tradução da autora).

[...] He was not of a age, but for all time [...] Sweet swan of *Avon!* what a sight it were / To see thee in our waters yet appeare, / And make those flights upon the bankes of *Thames*, / That so did take *Eliza*, and our *James!* / But stay, I see thee in the *Hemisphere* / Advanc'd, and made a Constellation there! [...] (*To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us*. Disponível em: <<http://www.Shakespeare.palomar.edu/Folio1.htm>>. Acesso em: mar. 2007).

É importante lembrar que os contemporâneos de Shakespeare iriam *hear* (ouvir) uma peça ao invés de *see* (ver) (é por isso que em inglês se chama os espectadores de uma performance de “*the audience*”). A educação formal no século XVI enfatizava muito a retórica, a arte de escrever e falar bem e convincentemente.

Devemos recordar, também, como salienta o professor Peter James Harris, da Universidade Estadual Paulista (UNESP/São José do Rio Preto), que “Shakespeare estava com 12 anos quando o primeiro teatro público no país, chamado simplesmente de *Theatre* (Teatro), foi inaugurado em Shoreditch, ao norte de Londres, marcando a alvorada do teatro inglês.” (ENTRELIVROS, 2006, p. 26).

A crítica shakespeariana pode-se dividir basicamente em duas correntes: a da bardolatria, ou seja, da adoração incondicional ao “Bardo”, e a dos críticos que pretendem fazer um trabalho isento, admirando o poeta e dramaturgo, ainda que, contudo, o desmistificando. Ben Jonson pode ser considerado o precursor da segunda corrente crítica.

Em 1642, começa para Shakespeare uma espécie de eclipse, pois, na Inglaterra, os teatros são fechados por decreto parlamentar. Durante todo o período de guerra civil, e durante a ditadura de Cromwell, os teatros continuam fechados, porque os puritanos os acham uma ameaça aos bons costumes. Apesar disso, o poeta puritano John Milton, autor de *Paraíso Perdido*, exalta a glória de Shakespeare em um soneto³.

³ What needs my Shakespeare for his honored bones / The labor of an age in piled stones? / Or that his hallowed reliques should be hid / Under a star-ypointing pyramid? / Dear son of Memory, great heir of Fame, / What need'st thou such weak witness of thy name? / Thou in our wonder and astonishment / Hast built thy self a livelong monument. / For whilst, to th' shame of slow-endeavoring art, / Thy easy numbers flow, and that each heart / Hath from the leaves of thy unvalued book / Those Delphic lines with deep impression took, / Then thou, our fancy of itself bereaving, / Dost make us marble with too much conceiving, / And so sepulchred in

John Dryden, o primeiro verdadeiro estudioso de Shakespeare, depois de Ben Jonson, não só reconhece o caráter “universal” da arte do dramaturgo - a sua capacidade de revelar a condição humana na sua infinita variedade e nos seus eternos contrastes -, mas, também, seguindo o rastro de Jonson, ressalta a curiosa desigualdade presente nas diferentes obras (entre si, e inclusivamente entre as partes de cada uma) e no interior das mesmas.

Para a crítica do século XVIII - eminentemente clássica -, o grande defeito de Shakespeare era ignorar as unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação. Alexander Pope, porém, em prefácio à edição das obras de Shakespeare em 1725, ressalta a profunda originalidade do poeta, considerando que, ao escrever um teatro popular, Shakespeare podia permitir-se ignorar as regras do teatro acadêmico.

Quarenta anos mais tarde, o doutor Samuel Johnson, em seu prefácio de 1765, escreve um lúcido e sugestivo ensaio, considerado um marco para toda crítica shakespeariana. Para ele, Shakespeare, que a partir de então começa a assumir a dignidade de um grande escritor - e a reivindicar o privilégio de uma fama estabelecida e de uma veneração incontestável -, apresenta grandes qualidades, mas também alguns defeitos.

Segundo ele, a comédia shakespeariana encanta pelas reflexões e a tragédia pelas circunstâncias e pela ação. Shakespeare é o poeta da natureza e sua obra mostra um espelho fiel dos costumes e da vida. Johnson defende, ainda, o dramaturgo dos ataques dos partidários do classicismo, explicando que a mistura dos elementos cômicos e trágicos

such pomp dost lie / That kings for such a tomb would wish to die (“On Shakespeare”. 1630. Disponível em:

<http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/on_shakespeare/index.shtml>. Acesso em: mar. 2007).

serve à finalidade de aproximar, o máximo possível, a representação e a vida.

Vale a pena ressaltar um trecho do prefácio de Johnson em que o autor critica o poeta:

A obra de um escritor correto e metódico é um jardim arranjado minuciosamente e cultivado cuidadosamente, entremeado de sombras e perfumado de flores; a de Shakespeare é uma floresta na qual carvalhos estendem seus galhos e pinheiros se erguem para o céu, às vezes se intercalando com ervas e sarças e às vezes abrigando sob suas copas murtas e rosas, enchendo os olhos com pompa solene e brindando o espírito com uma infinita diversidade. Outros poetas exibem mostruários com raridades valiosas finamente executadas, esmeradamente moldadas e resplandecentes pelo polimento. Shakespeare abre uma mina que contém ouro e diamantes em uma abundância inesgotável, embora empanados por crostas, aviltados por impurezas e misturados com um amontoado de minerais inferiores. (JOHNSON, 1996, p. 57).

Ao contrário do que vinha acontecendo anteriormente, o romantismo, então, só rende louvores a Shakespeare, que é considerado um modelo para os escritores desse movimento.

Na Inglaterra, depois dos ensaios dos últimos românticos, a crítica tende continuamente a fundir todas as vozes no mesmo coro laudatório.

Fora da terra do dramaturgo, o francês Victor Hugo passa a ser um dos expoentes no louvor ao “Bardo”. Em 1827, Shakespeare lhe proporcionara o tema para o seu célebre prefácio do drama *Cromwell*, que em breve se tornaria o manifesto do romantismo francês. Victor Hugo diz que Shakespeare possui a selvageria de uma floresta virgem e a intoxicação do alto mar e, sendo assim, ama até mesmo os defeitos do poeta e dramaturgo.

Uma imagem forte que permanece dos românticos é o retrato do poeta John Keats (1795-1821) lendo uma peça de

Shakespeare. Para os românticos, as peças shakespearianas eram principalmente para serem lidas. Começa assim a tradição que leva as peças do dramaturgo do palco às páginas.

No século XX, Shakespeare deixa de ser um dramaturgo que escreveu para um público determinado para ser um ícone de valor inquestionável, cuja obra é tão sagrada quanto a própria Bíblia. Desde os meados dos anos 1970, muito da crítica shakespeariana se altera. Novas teorias (pós-estruturalismo, pós-colonialismo, feminismo, neo-historicismo e materialismo cultural) começam a fragmentar a ideia monolítica de Shakespeare. O cinema e a televisão chegam para popularizar, ao menos um pouco, grande parte da obra do dramaturgo fora do eixo Inglaterra/Estados Unidos. Recentemente, a internet também tem contribuído muito para esse fim.

Geralmente, é mais provável que o primeiro contato que se tenha com a obra shakespeariana — se não for por meio dos filmes, como é comum nos dias de hoje - seja por meio de suas peças. Porém, além das peças, Shakespeare também escreveu os poemas “Vênus e Adônis” (1593) e “A Violação de Lucrecia” (1594), ambos inspirados em Ovídio, “Queixas de uma amorosa”, “O Peregrino Apaixonado” e “A Fênix e a Rola”, além do famoso grupo de 154 sonetos publicados em 1609.

Na primeira edição (1623) das obras completas de Shakespeare (2005), há a separação das peças em três categorias: comédias, tragédias e peças históricas. Foram classificadas como *histories* somente as peças sobre a história inglesa. *Júlio César*, *Coriolano* e *Antônio e Cleópatra*, que dramatizavam eventos da história romana, foram tratadas como tragédias. Muitas das peças de Shakespeare têm como fonte textos anteriores, ou seja, coleção de contos, poemas, outras peças clássicas ou contemporâneas, eventos históricos. A questão da originalidade, já bastante questionada em nossos dias, uma vez que, segundo Julia Kristeva, “todo texto se

constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64), não fora um problema para Shakespeare. No renascimento, a questão da autoria era tratada de forma bem diferente das épocas posteriores. Shakespeare usou bastante a intertextualidade e algumas de suas peças se remetem a histórias bem populares em sua época.

Tendo exposto esse breve panorama sobre a vida, a obra e o mito Shakespeare, passamos para a questão de como a obra do dramaturgo e poeta inglês é ensinada no Brasil.

Dentre as entrevistas realizadas com alguns professores especialistas em Shakespeare no Brasil, foram escolhidos trechos das falas do professor José Roberto O’Shea, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e da professora Marlene Soares dos Santos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), quando ambos descrevem suas aulas sobre o dramaturgo inglês na universidade.⁴

Escolhemos reproduzir partes da entrevista do professor O’Shea e da professora Marlene porque eles exemplificam muito bem o modo como uma aula pode ser ministrada por meio da perspectiva da *performance* e de um ensino crítico, respectivamente, sendo que um tipo de abordagem não exclui o outro.

É importante ressaltar que as experiências dos professores citados são apresentadas como ótimos exemplos da prática educativa. No entanto, não se propõe, de maneira alguma, que sejam seguidas como receitas, ou seja, de forma acrítica, uma vez que almejamos, sempre, buscar o diálogo para enriquecer nossa sala de aula e nossa experiência docente.

⁴ Gostaríamos também de lembrar que pode ser que haja outros professores fazendo um trabalho tão admirável quanto o dos professores citados em relação ao ensino do dramaturgo no Brasil, no entanto, infelizmente, não foi possível, no escopo desta pesquisa, verificar tal situação.

Ao ser perguntado como trabalha uma peça shakespeariana em sala de aula, o professor José Roberto O’Shea nos fala sobre sua experiência com *Cimbeline, Rei da Britânia*⁵. Devemos ressaltar que o professor escolheu essa peça porque prefere trabalhar, com seus alunos, textos menos conhecidos, uma vez que, além de muitos deles serem igualmente maravilhosos, os alunos também têm a oportunidade de fazer descobertas muito interessantes. Em semestres anteriores, ele já tinha incluído *O Conto de Inverno* e *Antônio e Cleópatra*, tendo obtido bons resultados. Ele nos relata como procede em sala de aula:

A gente vai começar com o primeiro ato; então eles têm de ler o primeiro ato antes da aula. Na primeira aula, eu trabalho a parte textual, como a gente fazia uma leitura cerrada na época que estudava teatro como literatura dramática. A gente pode tentar o esboço de uma leitura dramática. A gente distribui papéis de uma cena e pede para eles lerem com ênfase. Você pode assumir um dos papéis, para ‘mostrar’ possibilidades de leituras interessantes. A gente vai vendo nessa cena do primeiro ato questões de conteúdo, questões de forma e, já nesse momento, eu tento começar a sensibilizar os alunos para as questões cênicas. (DUDALSKI, 2007, p. 100).

Trabalhar uma peça de teatro, ato por ato, parece-me bem interessante, pois os alunos se sentem mais motivados e a presença direta do professor em cada passo do processo proporciona mais autoconfiança aos alunos, principalmente para aqueles que estão iniciando seus estudos na dramaturgia shakespeariana. Depois de terem estudado a primeira peça, eles se sentirão mais seguros e, em consequência, serão mais autônomos. Segundo O’Shea:

⁵ A peça foi traduzida pelo entrevistado e publicada em 2002, pela Editora Iluminuras.

Então a gente lê uma fala de um personagem, a resposta do outro, uma discussão; por exemplo, estamos vendo em *Cimbeline*, as discussões entre a Imogênia e o Cloten. Às vezes, se você tem um diálogo que é um pouco longo, os alunos perdem a noção de quem está em cena; então eu volto lá na rubrica da cena e pergunto: quem está no palco agora? Aí eles dizem: Cloten e Imogênia. Claro, está certo, esses dois estão falando. Vocês lembram se tem mais gente no palco nesse momento? Como assim? Vamos olhar a rubrica novamente. A rubrica diz entram Imogênia, Clóten, Cimbeline, Pisânio, Aias, a corte — tem um monte de gente no palco agora, ótimo. O que vocês acham? Essas outras pessoas estão escutando essa conversa neste momento? E, se elas estão escutando, faz alguma diferença no desenvolvimento da trama? Faz. Então como é que vocês fariam se fossem dirigir essa cena? Vocês deixariam os dois que estão tendo essa discussão no canto do palco e os outros todos distraídos, um costurando, o outro varrendo o chão, o outro escrevendo um livro, ou você colocaria essas outras pessoas em volta deles, ouvindo o que eles estão falando? Essas questões o texto não coloca, mas são decisões básicas para a história que você está contando. (DUDALSKI, 2007, p. 100).

A atenção a questões cênicas permite que os alunos desenvolvam habilidades que, de outra forma, na maioria dos casos, seriam completamente ignoradas. Para o aluno de Letras, da mesma forma que é importante saber ler um poema, um romance, também é essencial que se aprenda a ler uma peça teatral como texto dramático, ou seja, observando suas especificidades. Essa deficiência faz com que surjam muitos dos problemas narrados por diversos professores neste estudo: a dificuldade que os alunos têm em assimilar a linguagem teatral. O professor O’Shea conclui:

Resumindo, eu tento colocar questões do texto, de conteúdo, e já questões cênicas. E o contrário também: quem já saiu neste momento? A rainha má já saiu, então ela não escutou isso que Imogênia está falando dela. Então, você tem de lembrar disso: a rainha má não sabe que a Imogênia disse isso, porque ela não estava mais no palco. Quando a gente está diante do

espetáculo, quem está no palco fica óbvio, assim como quem saiu do palco; mas quando a gente está diante da página, isso não fica óbvio. Por isso, a gente tem que estar sempre mostrando a dimensão cênica dos movimentos: a pessoa está perto, está longe, ouviu, não ouviu. Outra coisa, você sabe que em inglês *you* pode ser o tratamento formal para a segunda pessoa do singular ou do plural; então quando um personagem diz *thou* você sabe que é tu, mas quando ele diz *you*, ele pode estar se dirigindo a esta pessoa com a qual ele está falando, ou a todo esse grupo de pessoas que está aqui. Isso faz muita diferença. Outra questão de enunciação: as pausas, como estão colocadas as pausas? Quando você lê, no papel, você não percebe as possibilidades, às vezes, de dizer determinada fala, dependendo das pausas. Agora, quando você ouve um ator no palco, as pausas já estão colocadas. Então, numa sala de aula a gente tem de sensibilizar o aluno para tudo isso. Como é que você diria essa fala? Vai depender do sentimento do ator, do personagem, na verdade. O que o personagem está sentindo nesse momento? Eu dou aquele célebre exemplo do *Henrique IV*, no final da primeira parte, quando o Falstaff está perdendo prestígio junto ao príncipe e percebe o que está acontecendo, a coisa não está indo bem para ele. Falstaff era o mentor, amigo de Hal. Em dado momento, eles estão tendo uma discussão e o Hal diz para Falstaff mudar de atitude, ou ‘I’ll banish you’. Então, o Falstaff diz para ele, algo como, ‘You banish old Jack and you banish all the world’ e o Hal responde com cinco palavras ‘I do and I will’. Como o ator vai dizer isso? Tem várias maneiras de você dizer essas cinco palavras, e a maneira que você disser essas cinco palavras ou que você dirigir o ator para falar, vai definir, pelo menos, sugerir, o sentimento do Hal com relação ao Falstaff nesse momento. Ele vai dizer isso com pesar, com raiva, com desprezo, com ironia? Como ele vai dizer isso? Tem de ser decidido! Então, se você vir aquelas cinco palavras na página, fora da situação de enunciação, elas não significam nada. Eventualmente, Hal vai exilar o Falstaff, mas você acha que, naquele momento, ele vai dizer com ironia, ou em um tom ameaçador, já demonstrando um certo desprezo que virá mais adiante. Então isso tem de ser decidido e, como Shakespeare não coloca rubrica, do tipo, ‘ironicamente’, ‘com raiva’, ‘rindo’ ou ‘lamentando-se’, esse tipo de decisão cabe ao diretor, ao ator. E como você chega a essa decisão? A partir de sua concepção do espetáculo, da concepção do personagem. Qual a história que você está interessado em contar? A de um Hal ingrato ou a de um Hal humano que faz o que faz com

Falstaff porque não tem como evitar? Os significados dos versos na página são limitados. Os significados deles serão construídos num momento cênico diante da plateia. Então, quando a gente trabalha na sala de aula a dramaturgia shakespeariana ou de qualquer outro autor numa perspectiva de performance, é preciso chamar a atenção para essas coisas. Não apenas as questões verbais... como pausa, risada... como também as questões de movimentação: quem entrou, quem saiu, quem ouviu, quem não ouviu. Por exemplo, em *Antônio e Cleópatra*, quantas vezes um personagem no palco diz: quem vem lá? E o outro personagem diz: é Antônio. A rubrica diz: entra Cleópatra. Aí entra a Cleópatra na sala. Então, isso aí é uma questão de conteúdo... se um ator me diz, dramaticamente, o que está acontecendo: uma aproximação das personalidades ao redor de Cleópatra; eles estão se mesclando... Pode ser... em *Hamlet*, também... Há uma confusão de identidade entre Gertrudes e Cláudio. Essas coisas estão marcadas pela questão cênica. Quando a gente trabalha com performance, pretende chamar a atenção para esse tipo de questão. (DUDALSKI, 2007, p. 101-102).

O depoimento do professor José Roberto O'Shea nos alerta para diversos elementos para os quais devemos chamar atenção dos nossos alunos. Vale a pena levá-los em consideração, mesmo quando não optamos por um ensino das peças exclusivamente por meio da perspectiva da performance. Um texto dramático será sempre um texto dramático.

Ao pedirmos a opinião da professora Marlene Soares dos Santos sobre as mais adequadas peças shakespearianas para o ensino de graduação do curso de Letras, ela nos descreve sua experiência e elege a tragédia *Romeu e Julieta* como a melhor peça para trabalhar com alunos iniciantes. “Eu acho que, na graduação, a peça ideal pra começar é *Romeu e Julieta*. Eu gosto muito da peça. Eu faço um enfoque político da peça. Todo mundo fica muito na história de amor.”

A professora também nos chama atenção para a importância das comédias no cânone shakespeariano.

Geralmente, as comédias são ofuscadas pela fama das tragédias. No entanto, como a professora ressalta, o estudo das comédias é tão enriquecedor para o aluno quanto o do texto trágico:

Eu, realmente, gosto muito de comédia. Acho, por exemplo, *Sonho de uma noite de verão* uma obra prima. E fico um pouco preocupada, porque as pessoas só veem Shakespeare como um grande escritor de tragédias. E, raramente, quando alguém me pede ao telefone para falar sobre Shakespeare, se eu posso escolher o assunto, “então eu vou falar sobre as comédias”. Aí, aquele silêncio do outro lado da linha. “Tá bom, mas não dá pra você falar sobre as tragédias?”, “Mas tragédia todo mundo já conhece”, “Não, as pessoas conhecem de ouvir falar, mas por que você não fala?”. Então eu, por exemplo, acho que as comédias shakespearianas não são muito bem lidas. Acho que elas são um pouco subestimadas por causa das tragédias. Existe até um preconceito também contra a comédia. Até dos críticos mesmo. Que a grande obra de arte seria a tragédia. A comédia seria um gênero menor. Eu já ouvi, até fiquei muito decepcionada quando o próprio Woody Allen disse: “Não, eu quis fazer um filme como o Ingmar Bergman. Um negócio sério. Comédia, você sabe, é um gênero menor.” Eu discordo inteiramente. Eu adoro também dar *Sonho de uma noite de verão*. Quer dizer, além de eu gostar muito da peça, acho que é uma obra prima. E os alunos reagem muito bem. Agora, como você vai dar tragédias? Difícil. As grandes... Eu acho que eu fico assim: gosto demais de *Macbeth*. Gosto de *Hamlet*, claro. *Hamlet* é uma coisa. E, das quatro, a que eu menos gosto é *Otelo*, das quatro tragédias eu prefiro as três. Agora, *King Lear* me faz sofrer. Eu não posso ler *King Lear* em determinados momentos. Eu acho tremendamente triste, deprimente. É uma obra de arte. É impossível ler *King Lear*, eu até chego a me emocionar. Me aperta o coração, me cala tão fundo, entendeu? Acho... quando todo mundo fala em desespero, pra mim é o *King Lear*. Eu acho que Shakespeare, ali, chegou ao auge de verbalizar o desespero. Ele verbaliza, mas *King Lear* é uma peça que eu tenho que estar bem para poder ler porque ela me deprime. Ela realmente me deprime. Agora, eu adoro *Hamlet*, por tudo. Eu até, numa palestra que eu vou fazer... vou argumentar que *Hamlet* é um hino de amor ao teatro. É a parte de *Hamlet* que ninguém explora. Exploram o complexo de Édipo, e tal. E também acho que o *Hamlet* também é um elogio ao cômico. Eu adoro a parte cômica. A gente esquece também

que é tragédia. E uma das grandes personagens do *Hamlet* está esquecida: é o Yorick. Ele coloca o Yorick vivo. Eu acho que o Yorick, de certa maneira, perpassa a peça inteira mais ou menos intensamente. E é o humor do Hamlet, também, que me encanta. Porque acho que a tragédia mostra que ela não precisa ser sisuda. O humor é tão vasto! E, se *Hamlet* é uma peça filosófica, entre aspas, é filosófica por causa do uso do humor também. Qual é o uso que o Hamlet faz do humor naquela peça? Então, para mim, das quatro grandes tragédias, digamos assim, a mais completa é *Hamlet*. É até lugar comum dizer isso. São as três. Eu amo as três. Mas é o que eu digo: cada uma você lê num momento diferente. Eu adoro, gosto muito de *Rei Lear*, eu acho que realmente é o ápice. A história textual do *Hamlet* é tão complicada que a gente não pode dizer isso. *King Lear* também, mas acho que seria o ápice da carreira de Shakespeare. Os versos, as coisas que você lembra, o texto. Agora, tentaria resgatar esse lado da comédia. Agora, dos romances, eu adoro *Conto de inverno*, gosto muito de *Conto de inverno*. E já de *A Tempestade* eu gosto menos. Talvez porque ela tenha sido tão trabalhada. Bom, de *Pericles*, por exemplo, não se pode falar muito. Mas dos quatro romances, o que eu gosto realmente é o *Conto de inverno*. Eu escrevi a introdução, você vai ver: a tradução do José Roberto [O'Shea] vai ser publicada agora pela Iluminuras. E, para mim, sobre o que é o *Conto de inverno*? Para mim, é sobre o universo da ficção. Porque, também, da mesma maneira que *Hamlet* é sobre o teatro, também o *Conto de inverno* pode ser sobre a ficção. Que fala o próprio título, não é? O conto. Pensa-se que vai contar uma história. Fala nas histórias das baladas. Fala das peças. Fala dos romances. Então, para mim, o *Conto de inverno* é uma peça sobre a ficção. Quer dizer, é uma das leituras. Agora, tem as peças que eu acho muito difíceis. Por exemplo, *As you like it*. Eu acho que *Como gostais* é uma peça muito difícil para nós. Eu não consigo apreender toda por causa do problema da pastoral. Quer dizer, a minha apreensão é muito racional. Mas, na época, tinha a pastoral, tinha as convenções. Eu acho muito difícil trabalhar com ela. Acho muito difícil de dar, apesar de ter personagens excelentes. Primeiro você tem que entrar no universo da pastoral que é tão artificial. Ele está tão distante da gente. Que eu acho difícil você conseguir dar essa peça na graduação. Outra peça que eu nunca dei também. Eu acho difícil... Agora, essa me fascina, mas eu acho muito difícil também é *Troilus e Cressida*. Eu acho uma peça muito difícil, mas fascinante. Eu nunca dei e eu nem sei se eu saberia

como abordar essa peça. Porque eu já li várias vezes e li várias críticas: nenhuma delas me satisfaz. E eu também não tenho uma leitura para botar no lugar. Quer dizer, então, como é uma peça muito difícil, e tal, eu nunca ousei trabalhar com ela na graduação. Agora, uma peça que eu gosto, mas gosto muito também, e já trabalhei com ela na pós é *Medida por medida*. Tirando alguns defeitos, eu gosto muito da peça. Agora, peças assim, difíceis para trabalhar... *Tito Andrônico*, eu cito, e mostro trechos, só para mostrar que Shakespeare é humano. Porque é tão ruim a peça... Então, acho que ela é boa pra mostrar que ele podia escrever uma peça ruim. Eu não daria *Tito Andrônico* também não. Eu acho que é uma peça pra ser mencionada, então, vá lá. (DUDALSKI, 2007, p. 103-104).

Ressaltamos que, como a professora Marlene declara, o aluno precisa saber que também Shakespeare, como qualquer outro autor, não foi perfeito. Para ela, *Tito Andrônico* é um exemplo de peça ruim. Perguntamos ainda à professora Marlene: Se o professor tivesse de escolher uma única peça de Shakespeare para ensinar na graduação, qual peça deveria ser a contemplada?

Na graduação? Eu escolheria duas peças, porque acho que só dar tragédia é, de certa maneira, reduzir o gênio shakespeariano. Ele era um gênio cômico. A maior criação cômica é o Falstaff. E a gente não estuda o Falstaff, porque o verdadeiro Falstaff não é o da *As alegres comadres de Windsor*. Ele está no *Henrique IV*. Nas partes I e II. Eu daria *Sonho de uma noite de verão*, e daria *Romeu e Julieta*. Para ler no original. Para o aluno que está iniciando Shakespeare, eu daria *Otelo*, que é também uma peça relativamente simples. E daria outra comédia também. Porque eu acho que tem que dar comédia. Uma peça que hoje você pode dar, que dá muita discussão, apesar de que formalmente também haja problema, é *A megera domada*, mas eu acho que pra graduação também seria uma boa pedida. Como *Otelo*, é uma peça relativamente simples. Eu daria sempre assim, uma comédia e uma tragédia. Para lembrar esse lado cômico, esquecido, de Shakespeare. Todo mundo só lembra do Shakespeare quando discute tragédia. (DUDALSKI, 2007, p. 105).

A professora Marlene acha que *Sonho de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta*, juntamente com *Otelo* são as peças mais apropriadas para lecionar para um grupo da graduação, pois a complexidade não é tanta. No entanto, afirma que pediria a leitura no texto original.

Indagada sobre as peças históricas, nossa entrevistada relata o seguinte:

As históricas, aí é complicado. Eu daria só as peças romanas. Eu acho que dar peças históricas inglesas no Brasil, só na pós-graduação. Só na pós-graduação, porque é todo um referencial que nós não possuímos. Já as peças romanas, não. Todo mundo já ouviu falar em *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, e *Coriolano*. Todo mundo já ouviu, quer dizer, muita gente. Então, quanto às peças históricas, eu daria as peças da história romana, e não daria as peças da história inglesa. A não ser que fosse um curso da pós, a pedido de alunos. A primeira coisa que você vai fazer é dar um livro de história da Inglaterra até os séculos XVI e XVII. Tem que ler história da Inglaterra até o século XVII. Porque se está falando muito da Era Elisabetana através das peças históricas, entende? Mas eu acho que para a graduação, nem pensar. Muito difícil. (DUDALSKI, 2007, p. 105).

Em hipótese alguma a professora Marlene recomenda que se ensinem as peças históricas para os alunos de graduação, pois elas exigem muito conhecimento de história da Inglaterra.

Pedimos para a professora Marlene Soares dos Santos descrever como trabalha uma peça em sala de aula, como por exemplo, *Romeu e Julieta*:

O que eu faço ... Primeiro você tem que dar uma introdução de duas aulas, quatro horas, dando uma introdução ao teatro, às convenções e tal. Depois, eu passo uma aula inteira também falando da peça. O ideal era, quando eu tinha uma amiga que trabalhava em Teoria da Literatura, que dava a parte teórica da tragédia. Então, quando a gente trabalhava, Marta de Senna e eu, eu dizia: “Marta, eu vou dar tragédia.” Então ela dava a parte teórica da tragédia. Assim, para mim era fácil fazer a ponte. “Olha, tragédia grega era assim. Tragédia elisabetana

era diferente por causa disso”. Quando você não tem suporte, você tem que aumentar a aula. Acho que você tem que dar uma parte teórica sobre a tragédia. O que é tragédia? Como é que a gente a entende? A diferença entre a tragédia grega e a tragédia elisabetana. Claro, guardados os devidos momentos. Até por causa da parte cômica, porque, na tragédia grega, essa parte não existe. Na tragédia shakespeariana ela existe. Então você fala. Aí você começa a falar sobre *Romeu e Julieta*. E eu dava um ato por aula. Porque aí você tem doze, quatorze aulas. Os alunos teriam lido o ato em casa e, no começo, eu jogava assim, cinco perguntas. E dava sempre material crítico para ler. Sempre. Às vezes de... como é que se diz? [...] É, de visões conflitantes. Assim, por exemplo, *Romeu e Julieta* é uma tragédia do destino. Ou é uma tragédia da personagem. Não gosto disso, mas dava assim mesmo para a gente discutir. Até que um dia, os alunos... “Mas professora, o que é que a senhora quer? A senhora diz é isso e aquilo. O crítico diz é aquilo outro”. “Eu quero saber o que é que você acha, e vamos ver”, eu respondia. (DUDALSKI, 2007, p. 106).

A fala de Marlene Soares dos Santos, como podemos ver, deixa transparecer a importância dada por ela à opinião do aluno. Por meio do uso de textos contraditórios, ou seja, de diferentes e/ou, até, de visões conflitantes sobre *Romeu e Julieta*, ela incentiva seus alunos a expressarem seus próprios pontos de vista a respeito de uma determinada peça de Shakespeare. Segundo ela, os alunos precisam ser sujeitos de seus próprios discursos, o que eu não poderia deixar de corroborar plenamente e até intensificar. No início, essa estratégia parece confundir um pouco a cabeça dos alunos, porém eles terminam se acostumando a ela e, uma vez descobrindo seus benefícios, dificilmente aceitarão exercer um papel acrítico.

Diante de tal experiência, principalmente, talvez possamos afirmar que o ensino de Shakespeare em universidades brasileiras não está muito distante do que pregava o maior pedagogo do país, Paulo Freire, quando condenava a

educação bancária, aquela em que os alunos passivamente recebem o suposto conhecimento. Além de haver, por parte da maioria dos professores entrevistados, uma preocupação de se aproximar ao máximo o ensino da realidade do aluno, há, também, a inquietação de se estimular o seu espírito crítico, produzindo até saberes diferentes dos autorizados.

Referências

- DUDALSKI, Sirlei Santos. **O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil**: realidade e perspectivas. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ENTRELIVROS. São Paulo: Ediouro; Segmento-Duetto Editorial Ltda, n. 2, maio 2006. 98 p. (Série EntreClássicos, Shakespeare).
- HAWKES, Terence. **Meaning by Shakespeare**. London: Routledge, 1992.
- JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução, estudo e notas Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- O'SHEA, José Roberto. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 27 maio 2003. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Sirlei Santos Dudalski.
- SANTOS, Marlene Soares dos. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 28 abr. 2004. 2 fitas cassetes (70 min.). Entrevista concedida a Sirlei Santos Dudalski.
- SHAKESPEARE, William. **The complete works**. Oxford: Clearendon Press, 2005.

ABSTRACT: Much of what has been written and produced on Shakespeare made him a myth, but his works show us his real value. Literary criticism has praised him since the beginning, however, in 1642, when the English theaters were closed, his fame declined. On the other hand, the romantic writers

considered him a model of innovative and intense artistic creation to be followed. Since then Shakespeare has become the greatest icon of literature and theater in the Western world. Last but not least, through interviews with two renowned Brazilian Shakespeareans, we will understand a little bit more the reality of teaching the Bard in this country.

KEYWORDS: Shakespeare. Life, Works. Criticism. Teaching.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

