

DE GRANDE OTELO À PEQUENA TELA: A PALAVRA SHAKESPEAREANA COMO ARENA DE CONFRONTO PARA DISCURSOS BRASILEIROS

Aimara da Cunha Resende
UEMG

Em JÚLIO CÉSAR, Shakespeare fala, através de Cássio, da possibilidade de a cena então representada se repetir “em sotaques ainda desconhecidos”. Mais uma vez o dramaturgo se antecipa à sua época, ao prever mil possibilidades de recriação, não só em sua obra, mas em toda e qualquer produção artística que apresente abertura para novas leituras, o que determina sua permanência no tempo, abrindo-lhe espaço no interior do cânone. Os sotaques a que Cássio alude poderiam bem ser, então, apropriações, ou as vozes de que trata Mikhail Bakhtin (1984). Ao se referir à linguagem como arena em que vozes/idéias se confrontam, o teórico russo, focalizando seus estudos no discurso do romance, passa ao largo da presença desse confronto também no texto teatral, chegando, mesmo, a considerar o drama *monológico*. Uma análise mais detalhada da shakespeareana, todavia, traz à luz, de maneira incontestável, o grande dialogismo que constitui essa obra, e o potencial nela existente para a exploração das formas de negociação de identidades, visto, inclusive, ser ela, por se tratar de teatro, propiciadora de novas leituras/criações a partir de autor/tradutor/diretor/ator/platéia. Esse relacionamento se desdobra a cada vez que uma peça é produzida, seja por sua nova linguagem, por sua *performance*, que guarda, sempre, a marca/visão do diretor e o *lugar no mundo* dos atores, ou pela reação da platéia, que vê com

os olhos de seus universos individual e coletivo. Isso, sem se falar de produções fora do país de origem do dramaturgo, quando a leitura do tradutor também se incorpora ao texto.

Os debates surgidos na década de setenta e ainda vivos, sobre a essencialidade de Shakespeare, se amplificam ao considerarmos sua permanência nos palcos brasileiros e sua “insistência” junto a toda e qualquer produção não só de arte elitizada. Também, ultimamente de forma marcante, em várias produções que vão da publicidade – como é o caso do anúncio criado por Maurício de Souza, na década de 60, para a goiabada Cica - em que o queijo é Romeu e a goiabada, Julieta – até a literatura carnalizada (cujo expoente maior talvez ainda seja Machado de Assis, com suas ricas incursões pela obra do Bardo inglês), e, daí, para as novelas de televisão. Diante dessa presença, surge a indagação: *Por quê Shakespeare?* e, ainda: *Como Shakespeare? Para quê Shakespeare?*

Ao tratar da paródia e da estilização, Bakhtin demonstra o uso diverso das duas formas como meios de expressão linguística também diversos. Tais recursos, enquanto determinados por um tipo de visão criadora, determinam, por sua vez, leituras diferenciadas que (in)formam vivências sócio-político-culturais.

A paródia, com seu riso reprimido, sua ambigüidade e seu investimento no discurso de protesto, traz à luz, no primeiro caso aqui estudado, a tentativa de determinação de uma identidade mais social do que nacional, num momento de busca de afirmação. No segundo exemplo, a estilização é o recurso para a tentativa de determinação de uma identidade, agora mais regional e nacional, diante do poder do mundo globalizado e das exigências de mercado internacional, causadores de desterritorialização e homogeneização.

Em seu estudo do discurso literário, Guy Cook (1994) usa os termos *schema textuais* e *schema de mundo*, para a leitura dos processos que determinam a produção desse discurso, levando em conta não só o texto, mas todo o processo de contextualização do mesmo, indo do momento da criação até a sua leitura, e reconhecendo a importância do conhecimento de mundo tanto do

emissor quanto do receptor, o que determina a coerência textual e torna a experiência do texto única em cada momento e no ser de cada leitor/receptor. Segundo Cook,

Estes [schemata] são representações mentais de instâncias típicas, e pode-se supor que eles são usados no processamento do discurso afim de predizer e dar sentido à situação específica descrita por esse discurso. (1994:11) [1]

Aceitando-se a teoria de Cook, não é possível ler a obra teatral originada no mito Shakespeare como uma criação única, cuja interpretação será sempre a mesma, por guardar em si uma essencialidade que a caracteriza e a desloca para um lugar superior, de poder cultural intocável. É, antes, uma criação cuja riqueza se constitui no incontável número de processamentos possíveis em seu discurso. Esses processamentos seriam, então, os sotaques de que fala o dramaturgo.

Shakespeare, em seu tempo, era um, e mesmo esse era diferente a cada apresentação, fato que se infere facilmente, dadas as condições de produção e do próprio aspecto físico do teatro nos séculos XVI e XVII. Shakespeare, no Brasil do século XX, tem que ser outro, mesmo que as performances se produzam a partir do “original”. Original que se sabe, hoje, bastante duvidoso, dados os diferentes Folios e Quartos de sua obra. Após os estudos textuais, já não se pode afirmar com segurança a existência de um texto original e, muito menos, de um Shakespeare essencial. Assim, ao lermos/assistirmos à reprodução, na mídia, de uma peça sua, em português, como esperar ver o mito representado?

Tentarei, aqui, uma breve incursão na cena da sacada, de *ROMEU E JULIETA*, em dois momentos de apropriação fílmica brasileira: a ontológica cena na chanchada da *Atlântida*, de 1949, *CARNAVAL NO FOGO*, estrelada por Oscarito e *Grande Otelo* e dirigida por Watson Macedo; e parte da mesma cena, na novela *PEDRA SOBRE PEDRA*, escrita por Aguinaldo Silva e Ana Maria

Moretson, e dirigida por Paulo Ubiratan, Gonzaga Blota e Luiz F. Carvalho, que foi ao ar pela TV Globo, em 1992.

Dois momentos marcam a cena da sacada, em *ROMEU E JULIETA*: o primeiro, quando Romeu, após saltar o alto muro da casa dos Capuleto, troca juras de amor com Julieta. O segundo, quando já casados, após o jovem ter assassinado Teobaldo, e passado a noite com a esposa, despede-se dela, para fugir para Mântua, até que o frei acalme os ânimos e mande chamá-lo de volta. Em Shakespeare, são esses os dois momentos do discurso amoroso:

1. Romeu: Ri da cicatriz quem nunca foi ferido.

Silêncio! Que luz surge na janela?

Ela é o leste, e Julieta é o sol.

Ergue-te, belo sol, e mata a lua

Invejosa, pálida e doente de tristeza

Por seres, sua vestal, mais bela que ela.

Já que te inveja, não a sirvas mais;

Verdes e doentias são as vestes

Dos que a servem e só tolos mortais

As usam. Sejam, pois, longe atiradas.

É a minha donzela! O'! É minha amada!

(2,2: 1-10)

Julieta: Como chegaste aqui, e para quê?

Altos são os muros do jardim, bem vês.

E são também difíceis de escalar.

Este lugar é a morte, se és quem és,

Meus parentes vindo aqui a te encontrar.

Romeu: Subi com as asas leves do amor.

Amor que a pedra dura não cerceia.

Pois faz o amor tudo o que ousa querer.

Parentes teus não podem me conter.

(2,2: 62-69)

Julieta: Cobre-me a face a máscara noturna,
E esconde o virginal rubor que a tinge,
Ao pensar eu no que ainda agora ouviste.
(2,2: 85-87)

Romeu: Donzela, juro pela lua bendita,
Que pinga prata em ramos, frutos, flor—
Julieta: Não, não jures pela inconstante lua,
Que mensalmente muda a órbita sua,
Ou mudará assim, também, o teu amor.
(2,2:107-111)

2. Julieta: Precisas ir? Dorme, ainda, o dia.
O rouxinol, e não a cotovia,
Foi quem feriu-te o ouvido amedrontado.
Ouço, à noite, nos ramos, seu trinado.
Crê-me, amor meu, foi ele, o rouxinol.
Romeu: A cotovia, arauto da manhã,
Foi quem cantou, e não o rouxinol.
Olha, amor, aqueles riscos maldosos
Rodeando as nuvens no berço do sol.
Da noite esvaem-se as velas, no horizonte,
E o dia alegre saltita nos montes.
É preciso que eu vá, para viver.
Mas se ficar, aqui devo morrer
(3,5: 1-11)

Romeu: Conversemos, amor, não é dia ainda.
Julieta: É, sim! É, sim! Foge! Parte já, agora.
Desafinada, a cotovia, lá fora,
Cantando, fere acordes, destoa agudos.
(3,5:25-28)

Julietta: Parte, que já clareia o dia, amor.

Romeu: Clareia o dia, e torna em noite a dor.

(3,5:35-36) [2]

Esses dois momentos de lírico romantismo no texto “original” se transformam, no filme de Watson Macedo, em paródica apropriação que busca, como demonstra Thaís Flores N. Diniz, subverter o cânone, para desestabilizar a ordem sócio-econômica vigente, nos anos 40 e 50, quando a chanchada, grandemente aceita pelo público pouco letrado e pouco aquinhoado economicamente, “prestigia a classe menos intelectualizada, em detrimento da classe dominante”

Não só a imagem destrona o “texto sagrado” do *Bardo*, quando Oscarito, travestido em um Romeu que faz caretas e rodopia em volta de si mesmo, fala de amor e faz cômicas inserções nesse texto, num momento de intensa emoção, de encantamento e dor; também a verbalização se reveste de um tom zombeteiro e caricato, subvertendo a obra hegemônica. Observe-se que as inversões e/ou inserções visam especificamente um público pouco educado, que provavelmente nunca ouviu falar de Shakespeare, mas que recebe seu texto, travestido/traduzido de acordo com seu próprio mundo. Esse mundo é o das chanchadas, cujo enredo se desenvolve a partir de trocas e com o final feliz, em que o herói sempre vence o vilão e conquista a mocinha. No caso aqui estudado, o texto shakespeariano aparece no interior desse outro texto/mundo, confrontando-se com ele. Nesse confronto, que desestabiliza a canonicidade, surgem vozes dissonantes responsáveis pela transformação do trágico em cômico. Eis parte do diálogo apropriador:

Julietta/GrandeOtelo: Romeu! Romeu! Romeu!

Romeu/Oscarito: (mais agressivo) Chega!

Jul./G. Otelo: Será o seu amor igual ao meu?

R./Oscarito: Senhora, eu vou jurar pelo esplendor da lua...

Jul./G. Otelo: Não jureis pela lua. Ela é muito leviana e está sempre mudando de quarto.

R./Oscarito: Meu amor, deixa eu acariciar as suas mãos alvas de cetim, sentir todo o

brilho dos teus olhos, que são estrelas para mim.

Jul./G. Otelo: Ai!

R./Oscarito: Oh!

Jul./G. Otelo: Agüenta aí. (voltando com uma corda) Romeu!

Já na sacada, Romeu/Oscarito continua:

R./Oscarito: Julieta, quero sentir o perfume do corpo teu, perfume que extasia e tonteia

este Romeu. Quero beijar a polpa virginal dos lábios teus, para que sintas a rubra flor

dos lábios meus. Corpo e alma entregues a esta aventura louca.

Julieta! Oh, Julieta!

Como é? Tô aí nessa boca?

Jul./ G. Otelo: Oh, Romeu, a máscara noturna esconde a minha face, e tu não podes ver o

pudor de “donzeula”.

R./Oscarito: Meu amor! Minha amada! Por quê é tão bela?

Jul./G. Otelo: Romeu, ouço passos lá dentro. Vai, Romeu, ele quer te matar!

R./Oscarito: Ele, quem?

Jul./G. Otelo: Meu pai, o senhor de Capuleto. Se ele te vir aqui...

R./Oscarito: Vai ser um espeto.

Jul./G. Otelo: Vai, Romeu, debes partir. Vem perto a madrugada...

Ouve! É o rouxinol que

cantou na ramada.

R./Oscarito: Não é o rouxinol, é a cotovia, antecipando o sol.

Jul./G. Otelo: Não, Romeuzinho, é o rouxinol.

R./Oscarito (voz alterada): Não, é a cotovia.

Jul./G. Otelo: (no mesmo tom): É o rouxinol!

R./Oscarito: (voz mais alterada): Cotovia!

Jul./G. Otelo: Rouxinol!

R./Oscarito: Cotovia!.

Jul./G. Otelo: (já mais carinhosa): Rouxinol ou cotovia, o certo é que vem amanhecendo o
dia. Adeus, Romeu.

R./Oscarito: Julieta, não te vás, ainda.

Jul./G. Otelo (já enervado): Três palavras vou dizer, por despedida:
até amanhã, até logo,
até já.

Nesse ponto, Oscarito cai estrondosamente, da sacada. Chegam o herói e a mocinha, que caem na risada.

O discurso, nessa apropriação, torna-se coerente para uma platéia brasileira, especialmente em meados do século XX, que conhece o contexto que o recria e decodifica as mensagens a partir do seu próprio mundo, e da inserção do texto apropriado num repertório sistemático de formas que caracterizam a chanchada. Tal leitura se faz a partir dos dois *schemata*: *schema de mundo*, que se referem ao contexto em que se cria a “peça dentro da peça” e *schemata textuais*, que reproduzem a temática e os recursos da chanchada. Segundo Cook,

...schemata de mundo são modelos que refletem organização esquemática do mundo. E schemata textuais são encontrados em característica ordenação de fatos num mundo real ou ficcional.. (1994:15)

Os schemata textuais da chanchada são claramente encontrados no filme: a troca da carteira, que transforma o mocinho no suposto vilão, desencadeando as peripécias do enredo, o uso de termos de baixo calão ou de sugestão erótica, como, por exemplo, a inserção, na fala de Julieta, de sexualidade implícita, no desvio do original, ao lembrar a inconstância da lua: “Não jureis pela lua. Ela é muito

leviana e está sempre mudando de quarto”. O desvio, como aponta Diniz (1999), cria a ambigüidade de sentido, ao sugerir que o *quarto* pode ser tanto uma fase da lua quanto o local propício ao relacionamento sexual. É também *schema* textual da chanchada o uso do travesti, no caso, tanto de gênero quanto de raça, pois Julieta/Grande Otelo é ao mesmo tempo homem e negro. A inversão, aqui, propicia comicidade, quando Romeu/Oscarito refere-se às *alvas* mãos da amada (o negro Grande Otelo): “Meu amor, deixa eu acariciar as suas mãos alvas de cetim...” Faz parte da chanchada todo esse repertório de trocas, que forma os *schemata textuais*. Esses *schemata* também são responsáveis pelo uso invertido da linguagem, ao se apoderar do discurso oral, especialmente do jargão do povo menos culto e dos jovens. Nessa cena do filme da Atlântida, insere-se na fala romântica e apaixonada de Romeu a expressão popular, então corriqueira e indicativa do jeito espertalhão supostamente brasileiro, de “levar a melhor”, sempre que se apresente uma oportunidade para tirar vantagem de alguma situação: “Como é? Estou aí nessa boca?”. A fala da Julieta improvisada também faz uso do discurso oral, desestruturador do romantismo original, para pedir ao “apaixonado” amante que espere, enquanto ela vai buscar uma corda, para ele subir até seu quarto: “Agüenta aí”. Essa insistência na linguagem coloquial, no texto apropriador, e em seu uso para subverter o “discurso sagrado”, mais uma vez vai desconstruir o lirismo romântico da obra apropriada, quando Romeu/Oscarito rima “Capuleto” com outra expressão popular, “vai ser um espeto”, ou seja, “vai dar complicação”. A ignorância lingüística do(a) pseudo-ator/personagem feminina (Julieta) explode na fala final, quando ele/ela promete dizer apenas mais três palavras, mas, na realidade, acaba dizendo seis, ou três expressões de despedida: “Três palavras vou dizer, por despedida: até amanhã, até logo, até já”. No texto de Shakespeare, essa expressão “três palavras vou dizer”, já existe, mas é uma maneira rebuscada, de época, para se referir a algumas colocações que se intenta apresentar. No caso, Julieta se refere às condições para um futuro

encontro, quando os dois, nos planos da jovem, deverão se casar. Já na versão da chanchada da Atlântida, Grande Otelo/Julietta reproduz as palavras do texto apropriado, mas estas, no contexto brasileiro, já perderam o uso comum no século XVI, criando comicidade devido ao desconhecimento lingüístico. Além desses exemplos, a linguagem poética do “original”, nas juras dos *amantes de Verona*, se desfaz, destorcida que está, na apropriação de Macedo, pelos erros de concordância, pela variação das pessoas do discurso, passando indiscriminadamente de *tu* para *você*, e pelo linguajar chulo de Romeu/Oscarito: “Quero beijar a polpa virginal dos lábios teus, para que sintas a rubra flor dos lábios meus”. Há, nessa inversão, marcada expressão de identidade, visto encontrarmos, na apropriação, a passagem do discurso da camada social e culturalmente superior (na Verona de Shakespeare, Romeu e Julieta são nobres, conseqüentemente de nível tanto social quanto culturalmente refinados) para outra que é o seu oposto (Romeu/Oscarito e Julieta/Grande Otelo são trabalhadores pobres e pouco educados, no ambiente de Macedo, que ensaiam aquela cena para ver se conseguem convencer o diretor de teatro a contratar a personagem representada por Oscarito).

Observe-se que já Shakespeare faz uso semelhante desse tipo de apropriação crítica, subversiva do texto canônico, em sua *peça dentro da peça*, em SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, ao colocar na apresentação teatral dos rústicos a cena de Píamo e Tisbe. O paralelismo, nesses dois casos, no uso paródico dos textos “sagrados”, se constrói a partir da representação por tipos incultos de uma camada social inferior, representação que se apodera, para legitimizar a si própria, do discurso oral característico de tal segmento da sociedade. Ao fazer isso, a paródia, tanto em SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO quanto em CARNAVAL NO FOGO, subverte a expressão inicial de amor eterno, intocável, por ser vivenciado por pessoas também, sob certos aspectos (sociais, políticos e culturais), intocáveis. Esse discurso transgressor vai, como diria Bakhtin (1981), mostrar um “mundo às avessas”,

relativizar a palavra da verdade, destronar o cânone, deixando livre a alegre relatividade que permeia as apropriações, e desestabilizando a ideologia romântica contida nas obras hegemônicas nelas refletidas como em um espelho côncavo.

Por outro lado, os *schemata de mundo* também vão determinar a criação e a interpretação da paródia, saturados que são do *modus vivendi* do “povão” brasileiro nos anos 40 e 50. Nessa época, o Brasil ainda era o “Meu Brasil Brasileiro, meu mulato inzoneiro”, de que fala Ary Barroso, em sua canção AQUARELA DO BRASIL, de 1939. Na década de quarenta, ainda havia ufanismo, injetado nas mentes dos brasileiros desde a escola primária, com leituras e preleções relativas à grandeza da “pátria amada, idolatrada”... Iludido, porquê inconsciente, nada engajado em questões políticas, o público não elitizado, muitas vezes analfabeto, normalmente alienado, ainda se comprazia em afogar as mágoas na cachaça, no futebol e na chanchada. Questões políticas ou econômicas, a não ser a forma de ganhar o pão e a bebida de cada dia, não ocupavam lugar proeminente em seu universo. Assim, também, a questão de valor cultural. Shakespeare, per se, nada representava para esse público. A peça ROMEU E JULIETA, contudo, mesmo não sendo um valor de troca cultural, para o brasileiro, de um modo geral, já fazia parte do imaginário popular, sendo facilmente compreendida como elemento parodiado. Todavia, há, por parte de Watson Macedo, a consciência do valor cultural, em se tratando de filme/teatro. Shakespeare já era, então, um mito, entre os letrados, especialmente pessoas do teatro. Assim, ao usá-lo para um ensaio visando o preparo do ator em perspectiva (a personagem representada por Oscarito), Macedo lança mão da busca de identidade artística, visto ser Shakespeare, desde há muito, considerado o grau máximo de criação e representação teatral. Ao fazê-lo, o diretor tenta tanto agradar o povo quanto mostrar, indiretamente, aos intelectuais, que em seu universo há lugar, se bem que parodiado, para o cânone. Formase o texto fílmico, então, a partir de dois tipos de *schemata de*

mundo: da platéia e do teatro, o que permite coerência absoluta em seu construto.

Na novela PEDRA SOBRE PEDRA, a apropriação de ROMEU E JULIETA se dá a partir de outros *schemata*. Produto de um Brasil já envolvido pela globalização e de um meio de comunicação de massa bem mais estruturado em termos mercadológicos - a TV, especificamente a rede Globo de televisão - essa novela é um componente do mundo globalizado, em que o mercado determina a produção. Simultaneamente à intenção de satisfazer o mercado global, há a necessidade de atender à individualidade e à suposta homogeneidade nacional. Como diz Eugênio Bucci (2000:17):

O que temos hoje no Brasil, na era da globalização, é ainda o produto daquele velho projeto autoritário: a gente brasileira, condenada à desigualdade, com a pior distribuição de renda do mundo, é o país que vibra unido na integração imaginária: na Copa do Mundo, no final da novela, na morte do ídolo do automobilismo, na “festa cívica” das eleições presidenciais. Não por acaso, todos esses momentos de confraternização são espetáculos de TV”.

A novela PEDRA SOBRE PEDRA não foge à regra. Irmana os brasileiros, alienando-os de sua sofrida realidade cotidiana, levando-os, inconscientemente, a experimentarem uma sensação de suposta superioridade, graças ao efeito do riso que alivia e da emoção que sublima, fazendo-os se sentirem, de alguma forma, acima dos tipos regionais poderosos, mas infelizes e, até mesmo, ridículos em sua diferença interiorana; e iguais, na capacidade de amar, aos jovens apaixonados. Essa obra busca explorar os *schemata textuais* de seu gênero: as dificuldades por que devem passar os amantes centrais, os enredos paralelos, os capítulos ligados por seqüências instigantes, o final feliz em que os vilões são vencidos e os bons recompensados com uma harmonia total que põe tudo e todos “nos devidos lugares” e, especialmente, a idealização de uma classe média alta, que pouco trabalha, mas sempre acaba bem.

Esse texto assim construído vai explorar, diferentemente do filme de 1949, a consciência política e a busca de identidade de um país de terceiro mundo que tenta equilibrar as forças externas, de exploração econômica, e as internas, de busca de auto-afirmação. Os *schemata de mundo*, gravitando em torno da ambigüidade existente na hegemonia cultural do centro europeu, no caso, Shakespeare, e na necessidade de delineamento de uma identidade nacional, que se oponha a essa mesma hegemonia, determinam a criação de um produto/texto que trabalha essa ambigüidade. O envolvimento emocional, de caráter universal, é mantido através da estilização do enredo de ROMEU E JULIETA, aqui desdobrado na história duplicada de amantes fadados à dor. Nesse novo texto, não só os jovens Leonardo/Romeu e Marina/Julietta têm sua paixão dificultada pelo ódio entre suas famílias; isso se dá também com seus pais que, amando-se desde quando foram noivos, destruíram seus sonhos, dominados pelo ódio entre seus clãs. Rompendo o noivado, no início da novela, tornam-se inimigos políticos, mas se mostram incapazes, durante toda a trama, de apagar o amor inicial que os havia aproximado. Eternos apaixonados, mantêm vivo e reprimido seu amor ainda extremamente forte. Representantes da classe dos *coronéis* do interior brasileiro (a novela se passa na Chapada Diamantina), Murilo Pontes e Pilar Batista continuam se amando, mas são incapazes de viver seu amor devido à rivalidade política entre suas famílias. Os jovens apaixonados Leonardo e Marina, no entanto, defendem seu sentimento e rompem com a tradição feudal de suas famílias, com a rivalidade política, e revivem, quase da mesma forma (“quase” porque, sendo o texto uma novela, há o final feliz), a história de Shakespeare. O padre local os casa em segredo, após a representação de um auto religioso, em que Leonardo/Romeu é um Anjo Guardião e Marina/Julietta é Nossa Senhora. Diferentemente de sua fonte, contudo, e segundo os *schemata textuais* da novela televisiva, os dois terminam juntos e felizes, com a vinda de um bebê e a aceitação dos pais. Esses *schemata* são tão fortes, que, mesmo antes do final, ao casá-los, o

padre (um negro, explorando a imagem do Brasil miscigenado) declara: “Essa história de Romeu e Julieta vai ter um final feliz.”

PEDRA SOBRE PEDRA se constrói sobre uma intertextualidade óbvia que vem de encontro aos requisitos do mercado no século XX. Tendo ROMEU E JULIETA como texto apropriado básico, essa novela vai se apoderar de outros ícones de incontestável valor cultural, reforçando, assim, sua posição como *produto* de qualidade reconhecida mundial e nacionalmente. É ela marcada, desde o início, pela consciência de valor cultural, quando, no script, a direção da montagem define o modelo a ser seguido na cena inicial. A novela tem sua abertura centrada em um flash back, no dia em que, noivo de Pilar, Murilo é eleito prefeito da pequena cidade de Resplendor. A intertextualidade característica de culturas que têm na mídia seu pilar de comunicação encontra-se explícita nessa direção: “Capítulo I, cena I – Praça de Resplendor / Exterior / Dia: Faixas brancas e estandartes vermelhos tremulam ao vento em slow-motion *como num filme de Akira Kurosawa*”...[3] A referência para a construção do cenário é tirada de um cineasta oriental, internacionalmente reconhecido; mas o local é uma cidadezinha exótica na Chapada Diamantina. E as personagens são indubitavelmente tipos bem diferentes dos norte-americanos, europeus e outros povos que poderão se interessar em ver esse novo ROMEU E JULIETA nascido num paraíso tropical. Não há qualquer alusão ao texto shakespeariano. Nesse início, tudo o que nos é dado a saber é que Murilo e Pilar foram noivos, não tendo se casado devido ao seu temperamento violentamente rígido, vindo a alimentar o profundo antagonismo que separava os Pontes e os Batistas (a família Batista é a do homem com quem Pilar, agora viúva, se casou, depois de ter deixado Murilo esperando por ela ao pé do altar). Só vamos nos encontrar com os jovens amantes, Leonardo e Marina, no capítulo II, cena 36, no trem que os traz de volta a Resplendor, sua terra natal. Eles ainda não se conhecem, mas Leonardo mostra interesse pela jovem desde o instante em que a vê pela primeira vez. Todavia, nesse primeiro momento,

eles não se falam. Isso só vai acontecer na cena 41 do mesmo capítulo quando, após descerem do trem, e ao se dirigirem para Resplendor, ela de carro e ele de moto, intencionalmente seguindo-a, vão dar numa caverna, onde, descuidadamente, Leonardo/Romeu faz rolar uma pedra, chamando a atenção da moça. Ele fica sabendo, então, que ela é uma Batista, mas não diz a que família pertence. Enquanto estão na caverna, há uma explosão, a entrada fica bloqueada e os dois passam a noite ali. Apenas pouco antes de serem salvos ele se dá a conhecer. Mas já estão apaixonados um pelo outro. E a “eterna história de amor” vai ser revivida, mas sem tragédia, seguindo os *schemata textuais* de seu gênero. A intertextualidade, aqui, lança mão da estilização, buscando, como já foi dito, conquistar um lugar para esse produto/criação de terceiro mundo na galeria de valores culturais, mesmo que midiáticos, do universo global. Como dizem Fischlin e Fortier (2000: 9),

Shakespeare, talvez ele próprio um dos mais inventivos e prolíficos entre os adaptadores literários e teatrais, tornou-se uma complexa rede de práticas discursivas, culturais e históricas, nem todas necessariamente literárias. Tais práticas são associadas, negociadas e mediadas pela presença cultural virtual de Shakespeare, seja como figura literária ou como sublime pedra de toque em relação à qual se mede a identidade cultural, por mais problemática que seja tal medição. [4]

É a consciência desse valor virtual de Shakespeare que determina a forma de apropriação na novela de Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretson: a estilização, usada como atrativo, num país de terceiro mundo já dominado pela hegemonia cultural central que, todavia, se dilui na globalização. É um Brasil que vende seu produto, a novela, para um mercado estrangeiro, através da exploração de estereótipos/marcas de brasilidade: os coronéis, a política corrupta, a paisagem exótica, o sincretismo religioso, a sensualidade. O mito Shakespeare se mistura ao mito Brasil, ao mesmo tempo que revive,

para os telespectadores brasileiros, o dia-a-dia de uma classe média alta, dominadora, mas envolvida por uma atmosfera de ilusão e romantismo, mesclados ao misticismo que cerca as regiões rurais. Os *schemata de mundo*, distribuídos entre o mundo de fora do país, global e homogeneizador, e o seu próprio, não só nacional, mas acima de tudo, regional, portanto supostamente portador de marca individualizada, determinam a qualidade de produto vendável, na mídia global. Surgem, nesse produto, sinais característicos da luta de um país de terceiro mundo, na busca da formação de uma identidade que se debate nos meandros da globalização.

A estilização determinada por esses *schemata* se evidencia não só na apropriação do tema, mas também na consciência metateatral, quando, por exemplo, no capítulo 149, Leonardo e Marina se encontram, às escondidas, numa cabana no campo e definem sua condição de amantes míticos, no seguinte diálogo:

Leonardo: Eu te amo, sabe?

Marina: Não... Você nunca me disse isso antes... Ou disse? Se disse, já me esqueci...

Leonardo: Então vou gritar para o mundo inteiro ficar sabendo: eu amo Marina Pontes!

Marina: Você ficou louco! Alguém pode escutar!

Leonardo: Só a cotovia pode ouvir, minha Julieta, e ela não vai contar para ninguém...

Marina: Dois dias... Dois dias e nosso ROMEU E JULIETA vai ter final feliz, contra tudo

E todos.

Ou quando, mais tarde, antes da representação do auto religioso, no capítulo 151, Leonardo diz à amada: “Tô pronto p’ra festa. Será que vou só representar o papel do Guia ou será que vai me sobrar o ... de Romeu, também?”

A performance religiosa, a *peça dentro da peça*, já em si intertextual, com Leonardo/Romeu no papel de um anjo, entremeia com sutileza outros textos, como acontece no momento em que o

ator que faz o papel de Deus, repete as palavras de Carlos Drummond de Andrade, “mundo, mundo, vasto mundo”.

A intertextualidade se reflete em diferentes tipos de sincretismo, expandindo-se em outros níveis da obra apropriadora: há, fazendo parte do sincretismo religioso (desejável numa novela que busca vender o exotismo brasileiro, como atrativo para o mundo), a superstição e o folclore, no enredo de Sérgio Cabeleira, um eleito da lua que, no final, é levado para junto de sua branca e fria amante. E há o espião/fotógrafo, Jorge Tadeu, que consegue fazer amor com quase todas as mulheres casadas da cidade e cuja morte permanece um mistério. Sua alma, de acordo com a superstição e a sensualidade *exigidas* em tal contexto, continua voltando a Resplendor, para fazer amor com suas “viúvas”, o que acontece sempre que uma delas come a flor de aparência fálica de uma árvore que surgiu repentina e misteriosamente depois de sua morte.

Em meio a todos esses intertextos e enredos paralelos (prática já existente em Shakespeare), ou seja, esses *schemata textuais*, faz-se, em PEDRA SOBRE PEDRA, uma releitura que busca, segundo os *schemata de mundo* do teatro e de uma sociedade elitizada, apropriar-se do cânone para estabelecer sua identidade de obra de valor cultural, através do reconhecimento e da confirmação do texto hegemônico (observe-se, aqui, como os *schemata textuais* e *de mundo* se justapõem, através das *mise en abîme*). Atende-se, assim, às exigências de mercado, ao atribuir ao produto brasileiro características de qualidade advindas do primeiro mundo. Cria-se uma identidade artística nacional por meio do viés da semelhança com o hegemônico, ao mesmo tempo que se tenta manter a tipologia própria da nacionalidade brasileira, perpetuando a identidade *exótica* que lhe é conferida através do olhar do Outro. Esse Outro que é, ao mesmo tempo, pai cultural – a obra canônica, e diferença – o primeiro mundo, superior política e economicamente. Outro capaz de conferir identidade, como pai cultural, e de comprar o produto/novela, como mercado rico e promissor, interessado, exatamente, na diferença.

Os dois momentos de apropriação da Shakespeareana aqui analisados, enquanto coadjuvantes na manutenção do mito Shakespeare, aproveitam-se, simultaneamente, da força dessa obra que, mais que um mito, é portadora de recursos que a tornam indefinidamente, talvez, recriável e, assim, própria para seu uso como elemento ativador de características identitárias, que fazem dela, sempre e em todo lugar, uma “cena revivida em terras por nascer e sotaques ainda desconhecidos.”

Notas

1. Minha tradução para o português.
2. Minha tradução para o português, da edição THE RIVERSIDE SHAKESPEARE, editada por G. Blakemore Evans, 1972.
3. Destaque meu.
4. Minha tradução para o português.

Bibliografia

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolski. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BENTES, I. "Globalização Eletrônica e América Latina". Philadelpho Menezes (org.). *Signos Plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*. São Paulo: Experimento, 1997:11-23.

BOOSE, L E.; BURT, R. (eds.). *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Vídeo*. London: Routledge, 1998.

BUCCI, E. *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 2000.

BULMAN, J. C.; COURSEN, H. R. *Shakespeare on Television*. Hanover: University Press of New England, 1988.

CAUGHIE, J. "A Culture of Adaptation: Television, Film and Literary Tradition". *Anais do XXVIII SENAPULLI*. Ouro Preto: ABRAPUI, 1996: 26-37.

COOK, G. *Discourse and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

DEMASI, D. *Chanchadas e Dramalhães*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

DRAKAKIS, J. "Shakespeare in Quotations". Susan Bassnett (ed.). *Studying British Cultures*. London: Routledge, 1997: 152-172.

FISCHLIN, D. & FORTIER, M. "Introduction". Daniel Fischlin & Mark Fortier (eds.). *Adaptations of Shakespeare*. London: Routledge, 2000:1-22.

MORIN, E. *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo -2: necrose*; com a colaboração de Irene Nahoum. Trad. Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Blakemore Evans (ed.). *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin, 1974, 1198-1248.