

Literatura, Cultura e Outras Artes

Otelo do Folias D'arte: canções como enquadramento épico¹

Otelo by Folias D'arte: epic framing through songs

Célia Maria Arns de Miranda

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

Resumo: No espetáculo *Otelo*, realizado pelo Grupo Folias D'Arte (2003-2004), a reflexão sobre o fazer teatral torna-se um procedimento imperativo. Marco Antonio Rodrigues (encenador), através da inserção das músicas "New York, New York" (Frank Sinatra) e "The End" (The Doors), que desempenham uma função de enquadramento épico e de comentário crítico da ação, identifica o referente contemporâneo ao estabelecer o diálogo entre a cultura-fonte e a cultura-alvo.

Palavras-chave: William Shakespeare. Grupo Teatral Folias D'Arte. *Otelo*. Intertextualidade.

Abstract: In the stage adaptation of *Otelo*, realized by Folias D'Arte (2003-2004), critical reflection about the performance itself assumes crucial importance. The director Marco Antonio Rodrigues succeeds in finding a contemporary referent for his production by inserting the songs "New York, New York" (Frank Sinatra) and "The End" (The Doors) which accumulate the functions of epic framing and critical comment on the action, thus establishing a dialogue between source and target cultures.

Keywords: William Shakespeare. Grupo Folias D'Arte. *Othello*. Intertextuality.

Quando o Grupo Folias D'Arte optou pela encenação da tragédia shakespeariana *Otelo*, o *Mouro de Veneza*, poder-se-ia imaginar, pelo próprio repertório de espetáculos do grupo, que o enfoque ideológico-político iria prevalecer, uma vez que a trama da peça coloca em evidência discussões que envolvem implicações como racismo, misoginia, miscigenação, identidade e choque culturais, conflito sexual, violência doméstica, o discurso do poder, dentro de outras possibilidades. Qual é a perspectiva contemporânea que está sendo enfocada pelo *Otelo* do Folias D'Arte? Qual é o cruzamento sócio-ideológico-histórico-político que existe entre o *Otelo* shakespeariano e o do Folias? Anne Ubersfeld (2002, p. 9), ao considerar que uma obra clássica é aquela que não tendo sido escrita

para nós, “reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos”, põe em evidência uma das questões cruciais na discussão da representação dos clássicos que, necessariamente, antevê a inclusão do referente contemporâneo em função da escuta atual do receptor. A partir da percepção de que a tríade do processo comunicativo – emissor, receptor e mensagem – sofreu modificações profundas, pergunta-se se ainda é possível uma forma tradicional de leitura e interpretação dos clássicos sem que haja uma releitura histórica – a releitura do passado tem como propósito a apresentação de uma leitura do presente? A leitura ideológica espontânea que os contemporâneos de um certo texto teatral eram capazes de realizar vai reencontrar no presente uma outra proposta de leitura, em função do desenvolvimento da história e da contribuição das ciências humanas, que mudaram, radicalmente, o repertório do espectador-leitor dos séculos XX e XXI.

Ainda dentro desse arrazoado, Patrice Pavis (1999, p. 196-197), ao mencionar que historicizar “é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz social, histórica, relativa e transformável”, lembra-nos que o termo e a sua respectiva conceituação foram introduzidos por Bertold Brecht. A historicização, de acordo com o autor e teórico alemão (BRECHT, 1976, citado por PAVIS, 1999, p. 196), “leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social”, ou seja, “põe em jogo duas historicidades, a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 197). Nesse sentido, todo teatro é histórico e político, uma vez que a evolução da sociedade fornece os pontos de vista e nenhum autor pode escrever sem manifestar uma visão de mundo que irá determinar uma posição ideológica e política. Por esse prisma, Brecht levanta a questão de que é imprescindível que um espetáculo mantenha um vínculo com o presente – ou, então, ele não interessa. Dentro do processo interativo de comunicação do teatro, o espectador-leitor é levado ao esforço árduo para integralizar o sentido que jamais é finito. Sob essa perspectiva, fazendo-se uma referência específica ao enfoque do presente estudo, pode-se dizer que Shakespeare produziu a tragédia *Otelo* e o encenador Marco Antonio Rodrigues, através do ato da leitura interativa e recreativa, converteu esse texto clássico numa outra obra de arte, a versão moderna de *Otelo*, realizada pelo Grupo Folias D’Arte em 2003 e 2004. O resultado é uma incessante e recíproca interação do sagrado e do profano, da arte erudita e popular, da linearidade clássica e da fragmentação do pensa-

mento, do humanismo renascentista e da modernidade asfixiante.

Conforme já mencionamos, o repertório do Folias D'Arte e, mais especificamente, a opção pela representação da tragédia *Otelo* de William Shakespeare, está intimamente relacionada com o perfil do grupo que é formado por um núcleo de artistas e pessoas que vê a arte como uma forma de refletir sobre a relação do homem com o mundo, com o meio, entendendo que qualquer fato é político do ponto de vista urbano. De acordo com o diretor Marco Antonio Rodrigues, o indivíduo não pode ser considerado isoladamente, mas em relação a uma coletividade, a um grupo social. O Folias, tanto “em suas criações artísticas quanto em sua atuação política, tem procurado caminhos que devolvam ao teatro sua função social e sua inserção junto a camadas mais amplas da sociedade” (FIGUEIRA, 2008, p. 21).

O Grupo Folias D'Arte se distingue por uma inserção estética-política bastante especial no cenário teatral brasileiro. Eles realizam os seus espetáculos a partir de um projeto artístico em que procuram pensar em questões pontuais que serão tratadas dentro desta ou daquela abordagem, tendo como ponto de partida certo texto dramático. A preocupação central do grupo é sempre produzir um teatro de excelência. É isso que eles perseguem. O Folias desenvolve discussões sistemáticas sobre o sentido de seu trabalho com um conselho artístico, que são divulgadas por meio dos *Cadernos do Folias*. Em conjunto com este Conselho, formado por intelectuais de inteira confiança do grupo, eles fazem uma avaliação do ponto de vista ideológico e estético do que eles estão fazendo. Essa metodologia comprova que eles são um grupo autorreflexivo, que está sempre pensando e repensando o fazer artístico.

Segundo Marco Antonio Rodrigues, essa “experiência tem sido muito rica para eles porque o conselho participa desde a discussão sobre os próximos projetos até o processo de ensaio: eles se intrometem, palpitam, interferem, criam seminários, discussões” (RODRIGUES, 2003, p. 136). Rodrigues ainda menciona que o Folias já passou da fase das denúncias. No momento, eles querem entender e investigar de que forma eles podem contribuir para esta situação que nos torna todos miseráveis. Se o mergulho for profundo e sincero, certamente irá se estabelecer uma boa comunicação com o público: é preciso que eles estejam seduzidos, mobilizados por algum projeto para que eles possam despertar a energia e seduzir quem vê.

*Otelo do
Folias D'arte:
Canções como
enquadramento
épico*

137

Rodrigues enfatiza que o que não falta é projeto, que eles teriam que viver 200 anos para realizar todos os projetos que têm em mente. A questão é: “o que escolher para ser representado?” (RODRIGUES, 2003, p. 145-146). Essa pergunta torna-se vital porque eles sentem inquietações em relação ao papel político, social e ideológico que o teatro deve ou deveria representar. Eles foram os fundadores do “Arte contra a barbárie”.

Herdeiro da recepção de Stanislavski e Brecht no Brasil, o grupo parece ter como questão primordial saber qual a função do teatro hoje, na cidade e na nação, e quais as técnicas adequadas a essa função. Procuram responder em forma de espetáculo, criando em grupo, tentando incorporar e superar os limites impostos pelas outras fontes de imaginação dramaturgica, nomeadamente a televisão e o cinema, mas também a música, a dança e até as artes plásticas (FIGUEIRA, 2008, p. 17-18).

Como o *Otelo* shakespeariano trata, dentre outros aspectos, do encontro de culturas distintas, da oposição de interesses entre o Estado e o indivíduo, dos conflitos raciais e de gênero, de questões envolvendo o poder, esta tragédia tornou-se um texto especialmente interessante para o Foliás, por estabelecer um forte vínculo com o presente. Dentro desse contexto, Marco Antonio Rodrigues (2003, p. 142) menciona que “cada obra acaba seduzindo /.../ pelas suas próprias características”, sendo que cada espetáculo exige a descoberta de formas que melhor possam expressar o seu conteúdo. A princípio, quando a notícia de que projeto da montagem do *Otelo* estava em andamento, muitos imaginaram que o Foliás estava se afastando do modelo que o havia caracterizado até aquele momento – o de manterem um vínculo com o teatro de esquerda – para iniciarem uma nova proposta de trabalho a partir da encenação da tragédia shakespeariana (BETTI, 2008, p. 273).

Entretanto, na realidade, a opção pela montagem do *Otelo* mantinha uma coerência com o perfil de trabalho do grupo. De acordo com Maria Silvia Betti, a tragédia do general Mouro que servia a República de Veneza “deixava entrever dolorosamente a forma predadora de como se davam as relações entre o centro do poder hegemônico da época e sua periferia colonial”, sendo que no contexto da peça, inserida dentro do contexto do início do século XVII, “o poder central era o do capitalismo em sua fase mercantil, representado pelo poderio econômico vene-

ziano em luta pela manutenção da posse de Chipre, fundamental para seus interesses estratégicos”. Por outro lado, o contexto contemporâneo do Foliás já se encontrava “em plena fase de colapso do globalismo capitalista, com a derrocada do antigo sonho de desenvolvimento e integração das economias periféricas, e com o alastramento brutal da miséria e da convivência com a exploração” (2008, p. 273). Por esse viés, a encenação do *Otelo* representou uma possibilidade de estabelecer um paralelo político entre os dois momentos históricos.

No *Otelo* que foi produzido pelo Foliás, a concepção musical faz uso da música como enquadramento épico e como comentário crítico da evolução da história. No prólogo do espetáculo, a música “New York, New York”¹ “situa acidamente um desfile de mutilados, loucos, viciados na Veneza-a-capital-do-mundo dos dias de hoje e a música “The End” (The Doors) lembra que Chipre já foi o Vietnã e agora pode ser o Iraque” (COSTA, 2003, p. 101). A proposta de trabalho do Foliás prevê “intervenções na tessitura dramática original e uma farta utilização de referências históricas e de elementos alegóricos, metalinguísticos, e intertextuais” (BETTI, 2008, p. 274). Os críticos são unânimes ao postularem que as obras de arte da contemporaneidade são construídas a partir de uma estrutura intertextual que caracteriza a condição da legibilidade literária. Entretanto, sabe-se que uma atitude crítica é o que define uma atitude intertextual, sendo que o significado de uma obra, neste caso, é estabelecido através de sua relação com os outros textos.

No prólogo do *Otelo*, o público, ao contemplar o desfile de transeuntes na capital cosmopolita do mundo, ao som de “New York, New York” (a princípio, entoada e tocada no violão por um ator para, em seguida, ouvir-se a voz de Frank Sinatra na gravação), tem a oportunidade de se defrontar com um elenco multifacetado que se reveza em demonstrações caricatas, que exacerbam a deformação grotesca dos heróis de cada dia, que se reconhecem irmãos no esvaziamento do momento contemporâneo. O conjunto de espelhos encostado na parte de trás do espaço de representação torna-se um recurso cênico bastante funcional: ao refletir as imagens dos passantes, multiplica a cena exacerbando e alastrando o circo da vida que nos torna palhaços sem picadeiro. É o espelho um indício de que estamos diante da imagem de uma realidade mordaz?

1. A canção “New York, New York”, concebida por John Kander e Fred Ebb, tornou-se a música tema do filme *New York, New York*, dirigido por Martin Scorsese em 1977. Entretanto, essa canção foi eternizada pela voz de Frank Sinatra em 1979, quando ele a gravou para o álbum *Trilogy: Past Present Future*.

Um fato relevante é que, dentre os transeuntes no desfile, surge Otelo, o nosso personagem herói!!! É o Otelo de verdade ou de mentira? É aquele que se transforma em ator na própria vida? Quais são os limites entre a vida e o teatro, entre a aparência e a realidade? Shakespeare refere-se, inúmeras vezes, em suas peças teatrais, ao mundo como um palco onde homens e mulheres são meros atores desempenhando muitos papéis. O fato do personagem Otelo ser inserido dentro do desfile de transeuntes no prólogo do espetáculo, como um mero cidadão, torna-se significativo uma vez que, nesse exato instante, personagem e ator são fundidos: o herói trágico torna-se um homem como todos nós. É claro que, dentro do momento atual, não há mais lugar para o herói trágico clássico, mas apenas para aquele que retrata o homem contemporâneo na sua solidão entre milhares de pessoas, na sua pequenez em uma das maiores metrópoles do mundo, na sua pobreza em pleno desenvolvimento do capitalismo. Como tentar remanejar o que sobrou do projeto moderno? É o herói moderno o retrato de uma crise das utopias? Com Shakespeare e seus contemporâneos, há um deslocamento do sentido do teatro: o teatro que se ocupava dos deuses, dos reis e dos heróis, dos santos, do Cristo e da Virgem, ocupa-se agora do homem com toda a sua amplitude e limitações, um ser simplesmente mundano esforçando-se pela sobrevivência do dia a dia. Tudo se verifica no plano de uma horizontalidade plena.

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

O prólogo, apesar de não estar diretamente vinculado ao desenvolvimento do enredo, trata-se de um recurso épico utilizado pelo diretor tendo em vista tanto a sua proposta cênica para o espetáculo quanto a dinamização do jogo teatral. O prólogo assume uma função metalinguística de intervenção crítica antes e durante o espetáculo. Dentro deste contexto, percebe-se que "New York, New York" desempenha na

encenação uma função equivalente aos *songs* brechtianos. Sergei Eisenstein, Kurt Weill e o próprio Brecht, dentre outros, preconizam que a música pode produzir, algumas vezes, um efeito de contraponto em um espetáculo, quando ela “sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação” (PAVIS, 1999, p. 255).

Por esse viés, “New York, New York”, ao invés de conduzir os espectadores a uma embriaguez romântica, produz um efeito de ruptura objetivando induzir o espectador a uma atitude crítica. Através do distanciamento, a música é vista sob uma nova perspectiva. Os versos entoados por Frank Sinatra exaltam, por um lado, o sonho americano que foi cultivado desde a implantação das colônias enquanto as fronteiras estavam sendo desbravadas na direção do oeste. O espírito das fronteiras está enraizado na alma de cada cidadão americano, que o impulsiona a almejar o desbravamento de novos horizontes, sem descanso. O resultado será a conquista do sucesso ou, como a letra da canção enfatiza, estar no topo da lista e ser o número um, ‘o rei do pedaço’:

New York, New York
I want to wake up
In that city that never sleeps
And find I’m a number one, top of the list
King of the hill
A number one.
[...]
And
If I can make it there
I’m gonna make it anywhere
It’s up to you
New York, New York, New York²

Por outro lado, o que sobrou do sonho americano? O que sobrou das visões utópicas de um país que intencionava desenvolver uma sociedade homogênea na qual as diferenças culturais, raciais e religiosas seriam

*Otelo do
Folias D’arte:
Canções como
enquadramento
épico*

141

2. Nova Iorque, Nova Iorque // Eu quero acordar // Na cidade que nunca dorme // E descobrir que eu sou o número um, no topo da lista // ‘Rei do pedaço’ // O número um. // ... // E // Se eu conseguir lá // Eu conseguirei em qualquer lugar // Só depende de você // Nova Iorque, Nova Iorque, Nova Iorque (tradução nossa).

fundidas numa nacionalidade multiétnica, ou seja, num *'melting pot'*? Nova Iorque, a cidade-símbolo dos vencedores e daqueles que têm a ilusão de que *'querer é vencer'* torna-se, na encenação do Folias D'Arte, o cenário do desfile dos loucos, viciados, excêntricos e de todos os meio-heróis. É por esse motivo que "New York, New York" assume um caráter de música *Gestus* que induz o espectador a um posicionamento político e/ou filosófico.

Os atores, ao representarem no prólogo o desfile de tipos urbanos, que exibem uma situação que evoca uma emoção diametralmente contrária ao que está sendo cantado. Eles reiteram para os espectadores que a nossa sociedade continua desequilibrada entre as forças daqueles que exercem o poder e daqueles que estão submetidos a esse poder, ou seja, entre o estado e o individualismo, entre os colonizadores e os colonizados, entre os ricos e os pobres, entre o gênero masculino e o feminino, entre Veneza e Chipre, entre os Estados Unidos e o Vietnã // o Iraque, e entre todos os Iagos e Otelos que habitam o planeta Terra.

De acordo com Iná Camargo Costa (2003, p. 101), é imperativo saudar o espetáculo *Otelo* do Folias D'Arte por ter estabelecido um diálogo intermidial com a versão fílmica (1952) de Orson Welles. O cineasta inicia a sua filmagem com uma prefiguração mostrando o enterro de Otelo e Desdêmona e a prisão de Iago, que aparece suspenso em uma gaiola. Quando a câmera fecha em seu rosto, é uma indicação para os espectadores de que assistiremos à história em forma de *flash-back*, determinado pelo ponto de vista de Iago. "Isto define a adoção da forma épica por Orson Welles" (COSTA, 2003, p. 101).

A adaptação de Welles foi construída a partir de uma concepção estética elaborada, cuja intenção é apresentar as relações visuais em vez da visualização das conexões narrativas. Nesse caso, uma responsabilidade muito maior é transferida para a audiência que terá que estabelecer as conexões que farão parte de um todo coerente. Em Welles a sequência visual domina desde o início: o filme prolonga-se por, aproximadamente, oito minutos (a prefiguração e o prólogo) antes que qualquer acompanhamento falado ocorra. As primeiras palavras (prólogo) são uma narração sincrônica. O diálogo é introduzido apenas quando o *'olho'* e o *'ouvido'* foram separadamente iniciados. Parece-me conveniente ressaltar que no prólogo do *Otelo* do Folias, que se estende por quase cinco minutos antes que o primeiro diálogo ocorra, as percepções visuais e auditivas também devem ser integralizadas pela audiência.

Nesse caso, como já foi mencionado em relação ao filme de Welles, o espectador assume um posicionamento crítico na construção do sentido. Por um lado, com esse tipo de concepção, a compreensão passa a ser um exercício hermenêutico, uma vez que o todo não pode ser compreendido sem a compreensão das partes, nem as partes sem a compreensão do todo. Por outro lado, no espetáculo do Folias, a plateia é convidada a sentar em três arquibancadas móveis, que mudam de posição de acordo com a necessidade de haver uma maior ou menor aproximação e integração com as cenas. A movimentação das arquibancadas permite não apenas que os espectadores tenham diferentes olhares sobre a cena como também não deixa de ser um recurso de distanciamento ao ativar a mudança das perspectivas cênicas.

Mário Rojas, crítico de teatro, escreveu a respeito do efeito do uso das arquibancadas na apresentação do *Otelo* do Grupo Folias D'Arte em Portugal (Lisboa e Porto) no ano de 2006. Não restam dúvidas de que esse recurso cênico transformou-se num elemento-chave para a plena apreciação do espetáculo:

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

A análise das canções tanto nos espetáculos quanto nos filmes tem sido, muitas vezes, negligenciada, o que ocasiona um grande prejuízo para a compreensão mais apurada da concepção estética e/ou ideológica que o diretor tentou imprimir na sua respectiva produção artística. No caso do *Otelo* do Folias, a inserção das duas canções, “New York, New York” (no prólogo) e “The End” (durante a encenação) acrescenta uma complexa relação intertextual para o espetáculo. Além das músicas atualizarem a tragédia shakespeariana, esses intertextos introduzem dentro do texto centralizador todo um universo de significados sem que haja necessidade de explicitá-los, tornando-se indispensável estabelecer um paralelo temático entre os diversos textos evocados. Após ter discorrido sobre os elementos que foram assimilados pela encenação a partir da inserção da música “New York, New York”, irei identificar, a seguir, as inter-relações intertextuais que foram acionadas com a incorporação da música “The

*Otelo do
Folias D'arte:
Canções como
enquadramento
épico*

143

End” no espetáculo. Dentro desse contexto, reiteramos o fato de que esses procedimentos artísticos exigem um grau de especialização por parte do espectador-leitor, ou seja, que ele apresente um repertório cultural sedimentado que lhe dê subsídios para o reconhecimento e compreensão dos fenômenos em si e a posterior ativação dos significados.

Obviamente, por esse prisma, pode-se afirmar que a inserção da música “The End” (The Doors) no *Otelo* do Foliás não foi casual ou, simplesmente, para servir como uma melodia de fundo. Esta música adquire, para a concepção do espetáculo, uma função fundamental ao sublinhar o conflito entre as forças controladoras da sociedade e a liberdade do indivíduo, que podem ser representadas na canção pela autoridade repressiva da figura do pai em oposição com a figura materna, esta vinculada aos anseios libertadores do indivíduo. Sob esse viés, pode-se expandir esses pressupostos iniciais para as questões que envolvem o conflito de poder no *Otelo* shakespeariano e que são colocados em evidência, como foi mencionado acima, pela encenação do Foliás D’Arte a partir do diálogo intertextual que é detonado pela canção. Reinaldo Maia, dramaturgista da montagem, expõe brilhantemente no artigo intitulado “*Otelo*: o poder do discurso, o discurso do poder” (2003, p. 6-13), como o próprio título já sugere, os mecanismos da intriga no exercício do poder e da política.

Por essa perspectiva, a tragédia shakespeariana deve ser compreendida dentro do âmbito da relação entre os indivíduos e de seus processos interativos, levando-se em conta a importância do discurso na constituição do poder. Iago demonstra ter uma consciência plena deste jogo do poder quando ele afirma: “Eu só o sirvo para servir-me dele!” // “Seguindo a ele eu sigo-me a mim mesmo. // Deus sabe que o dever, como o amor, // Não são pra mim; finjo só pros meus fins.” // “não sou o que sou.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 15). É a partir deste jogo das aparências que Iago irá construir o seu discurso como instrumento de manipulação da verdade e da realidade. Maia reitera que “estamos diante de um personagem e de uma sociedade em que a aparência é tão ou mais importante do que o ser” (MAIA, 2003, p. 9). Esta é uma atitude que é legitimada social e politicamente entre os poderosos de Veneza, sendo a mesma utilizada por Iago como uma forma para garantir a sua sobrevivência.

O próprio *Otelo* tem consciência de que ele é aceito pela sociedade veneziana por sua destreza e habilidade na guerra. É por esse motivo que os venezianos o toleram, que toleram o seu casamento com Desdêmona.

Como os seus serviços estão sendo necessários em Chipre, ele foi aceito por uma conveniência de interesses. Na realidade, há um descompasso entre o reconhecimento de Otelo como o grande general e de seu reconhecimento como um cidadão, ou seja, existe um conflito na peça entre os interesses do estado e os interesses do indivíduo. Este conflito, por sua vez, está entrelaçado com o conflito inter-racial e intercultural. Quando Brabâncio vai ao encontro de Otelo, convicto de que sua filha Desdêmona tinha sido conquistada pelo Mouro por meio de 'sórdidas magias', Otelo é acusado por ele de ser um estrangeiro e um negro: "Se uma jovem feliz, suave e bela, // E tão infensa às bodas que fugiu // À corte dos mais ricos dentre os nossos, // Haveria jamais (pra ser chacota) // De fugir da tutela pro negrume // De um peito como o teu, que só traz susto?" (SHAKESPEARE, 1999, p. 26).

Dentro da perspectiva da teoria e da crítica pós-colonialista, Otelo representa na tragédia shakespeariana, o 'outro', o 'estrangeiro'. A própria Desdêmona apaixonou-se pelos discursos que são criados por Otelo de suas aventuras exóticas e que trazem um colorido especial para a vida dela. Iago, por sua vez, como um grande articulador e o diretor do espetáculo, evidencia, a cada momento, que nada é arbitrário e que todos os seus passos são resultado de suas observações cautelosas e de suas investidas inteligentes. Ele apreende as características de cada personagem, manipula as palavras, reelabora as informações de que dispõem, coloca uns contra os outros e transforma tudo em realidade.

Em relação ao Mouro, Iago vai alimentar a questão real de que ele é um 'estranho' entre iguais. As diferenças raciais, culturais e sociais sobressaem na tragédia através do uso de adjetivos bastante pejorativos na descrição de Otelo pelos outros personagens, como 'beijudo', 'demo', 'lascivo mouro', 'estranho errante', 'bode velho e preto'. Esta é a dupla experiência diaspórica de Otelo: "a experiência de estar dentro e fora, 'o estrangeiro familiar'" (HALL, 2008, p. 393). Otelo, ao ser persuadido por Iago de que fora enganado por sua esposa, tenta desvendar os motivos que possam ter levado Desdêmona à traição: nesse momento, ele exterioriza o seu complexo de inferioridade e a sua insegurança por estar inserido num contexto que não lhe pertence: "Quiçá por ser eu preto, // E faltar-me as artes da conversa // Dos cortesãos, ou por estar descendo // Para os vale dos anos" (SHAKESPEARE, 1999, p. 101).

A partir do pressuposto de que o poder é exercido para que os resultados sejam os mais vantajosos possíveis para os seus detentores, a dialética entre 'sujeito'(agente) e 'objeto'(o outro, o subalterno) torna-

*Otelo do
Folias D'arte:
Canções como
enquadramento
épico*

145

-se deteriorada devido ao predomínio de uma visão unilateral a partir de uma prerrogativa de superioridade. É como se a experiência colonial se tornasse uma grande metáfora para as relações dicotômicas que estão inscritas nas narrativas de dominação e subordinação desde o primórdio dos tempos até os dias atuais e que caracterizam a experiência humana em várias circunstâncias.

Célia Maria
Arns de
Miranda

146

<u>DOMINAÇÃO</u>	X	<u>SUBORDINAÇÃO</u>
Sujeito (agente)		Objeto (o Outro)
Estado		Indivíduo
Veneza		Chipre
Iago		Otelo
Otelo		Desdêmona
Colonizadores		Colonizados
Europa		O Outro
Branco		Negro

O conflito entre princípios, valores, gerações, ideário, culturas, estilos, comportamentos, conduta, pode ser representado pela própria atuação e estética musical do conjunto The Doors, cujos integrantes mantiveram um vínculo com o movimento da contracultura, que teve o seu auge na década de 1960. A contracultura caracterizou-se, por um lado, como uma mobilização e contestação social que foi desencadeada por movimentos de rebelião da juventude, como o movimento hippie, a música *rock*, a *Beat Generation*, dentre outros, que estavam focados, principalmente, na transformação da consciência, dos valores e do comportamento. Trata-se de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. Por outro lado, o termo contracultura pode também se referir a uma reação mais geral, mais abstrata, um modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical que se estabelece como um tipo de crítica anárquica que 'rompe com as regras do jogo'. Por esse viés, uma contracultura reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.

Jim Morrison³, o líder vocal do grupo e os integrantes da banda conquistaram a reputação de rebeldes, irreverentes, insubordinados, ofensivos, desrespeitosos, abusivos ao se apresentarem com *performances* polêmicas ao vivo, não apenas em shows como também na rede de TV CBS, ao não cumprirem acordos, ao insultarem a polícia na frente da audiência, ao fazerem uso indiscriminado de drogas e álcool, ao cantarem letras escandalosas e indecorosas. Esta forma de contestação radical batia de frente com o pensamento e comportamento da cultura dominante. A ruptura ideológica do *establishment* a que se convencionou chamar de contracultura, modificou de forma incisiva o modo de vida Ocidental, seja na esfera social, com a gênese do Movimento pelos Direitos Civis; no âmbito da música, com o surgimento de gêneros musicais e organização de festivais; e na área política, com os infundos protestos desencadeados pela beligerância ianque. É difícil negar que a contracultura seja a última grande utopia radical de transformação social que se originou no Ocidente.

A música “The End” transformou-se numa espécie de hino contra a guerra no Vietnã. Na realidade, o ano de 1967 tornou-se um divisor de águas na música rock uma vez que surgiram muitas letras que se referiam à guerra do Vietnã, ou que procuravam uma nova moralidade humanista, e que defendiam a luta pelo direito das minorias. A música “The End” expressa o grito reprimido contra os poderes castradores e dominadores da mente humana, representados na figura do pai e a busca pela liberdade, representada na figura materna. Morrison dá a sua própria versão do complexo de Édipo para explicar a luta entre essas duas forças no indivíduo: “Father? Yes son? I want to kill you. Mother? I want to fuck you”. Jim Morrison explica que “kill the father” significa o desejo de destruição de tudo o que está dominando, controlando, e restringindo a psique de uma pessoa, enquanto “fuck the mother” significa abraçar tudo que é expansivo, natural e harmonioso na psique. Dentro do contexto da banda – o de enfrentamento diante da ordem vigente – estas forças opostas podem representar a própria sociedade que se debate entre os opressores e os oprimidos, os poderosos e os marginalizados, os que estabelecem as regras e aqueles que são obrigados a segui-las, entre os países imperialistas e os subjugados por eles.

“The End” tornou-se uma referência bastante comentada como um recurso na composição do filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. O som das hélices dos helicópteros do início do filme é

Otelo do
Folias D’arte:
Canções como
enquadramento
épico

147

3. Jim Morrison foi o compositor da canção The End, lançada em 04 de janeiro de 1967.

frequentemente incluído nas gravações da canção. A inserção intertextual da música “The End” na abertura do filme de Coppola torna-se um referencial ainda mais significativo do imperialismo americano em relação à política externa, principalmente, quando nos referimos à sua atuação no Vietnã (anos 60 e 70) e no Iraque, Irã e Afeganistão, mais recentemente. Além de todas essas associações, sabe-se que o texto-fonte de *Apocalypse Now* foi a novela escrita por Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902), que se passa no Congo Free State (Colônia da Bélgica) durante o século XIX. Estou aqui, novamente, fazendo uma alusão ao predomínio dos interesses do Estado sobre os do indivíduo e todos os desdobramentos sugeridos por esse binarismo.

Dentro do contexto dessa pesquisa, a associação entre a música “The End”, a guerra do Vietnã e a guerra de Veneza contra os turcos no *Otelo* shakespeariano pode ser facilmente estabelecida. Sabe-se que Otelo foi contratado pelo governo Veneziano para por fim às ambições turcas que estavam ameaçando as colônias do império, mais especificamente, a ilha de Chipre, um território estratégico nas rotas do comércio mundial. A tragédia de Shakespeare situa-se num momento histórico de ruptura da estrutura político-econômica, ou seja, a passagem do feudalismo para a Idade Moderna, o mercantilismo. Por esse viés, Iago desempenha a função de anatomista da lógica da moral burguesa vigente em Veneza. Uma moral de sinais trocados, em que tudo depende das conveniências e dos resultados a que se quer chegar para o posicionamento político e social de cada indivíduo.

Partindo-se do pressuposto de que a permanência de uma obra reside na sua capacidade de influenciar e ser influenciada, pode-se dizer que uma obra estará exercendo influência, se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver leitores (no sentido mais amplo) que, novamente, se apropriem da obra do passado, ou autores//recriadores que desejem retomá-la, atualizá-la e/ou recontextualizá-la para o consumo contemporâneo. Ao considerarmos a frequência de encenações das peças shakespearianas que acontecem no mundo inteiro, o grande número de filmes, pinturas, óperas, balés, composições musicais e produções literárias que estabelecem uma relação intertextual com a sua obra, não restam dúvidas de que Shakespeare é um poeta que continua a dialogar com a atualidade. Dentro desse universo, dá-se um destaque especial à adaptação cênica do *Otelo* shakespeariano pelo grupo teatral Folias D’Arte: ao transportar os principais personagens do enredo

shakespeariano para o universo contemporâneo, Marco Antônio Rodrigues manteve os conteúdos narrativos da tragédia, entretanto, através de uma complexa estrutura intertextual: a inserção das músicas “New York, New York” (Frank Sinatra) e “The End” (The Doors) identifica o referente contemporâneo e estabelece o diálogo intermediático entre a literatura, o cinema e as artes cênicas. Sob esse enfoque, esse texto constrói-se “enquanto feixe de relações múltiplas, refletindo e questionando na própria imanência os outros textos, discursos e influências por ele incorporados e nele concretizados e/ou reestruturados” (RODRIGUES, 1980, p. 4).

*Otelo do
Folias D’arte:
Canções como
enquadramento
épico*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTI, Ma. S. Tradução na sala de ensaios. In: FIGUEIRA, Jorge L. **Verás que tudo é verdade: uma década de Folias (1997-2007)**. São Paulo: Folias, 2008.

BRECHT, B. **Teatro dialético**. Seleção e introdução por Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *Otelo do Folias*. **Caderno do Folias** (Especial). São Paulo, 4ª e 5ª ed. p. 6-15, 1º semestre 2003.

FELIZ, Dagoberto. Concepção musical. **Caderno do Folias** (Especial). São Paulo, 4ª e 5ª ed. p. 6-15, 1º semestre 2003.

_____. À guisa de prefácio, o rascunho de um mapa. In: FIGUEIRA, Jorge. Louraço. **Verás que tudo é verdade: uma década de Folias (1997-2007)**. São Paulo: Folias, 2008.

FIGUEIRA, Jorge Louraço. **Verás que tudo é verdade: uma década de Folias (1997-2007)**. São Paulo: Folias, 2008.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Traduzido por Adelaide La Guardiã Resende *et. al.* 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAIA, Reinaldo. *Otelo: o poder do discurso, o discurso do poder*.

Caderno do Folias (Especial). São Paulo, 4ª e 5ª ed. p. 6-15, 1º semestre 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Traduzido por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Marco A. O espaço do Folias D'Arte. **Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro, nº 17, p.124-61, mai-ago 2003. Entrevista concedida a Aimar Labaki e Fátima Saadi.

Célia Maria
Arns de
Miranda

RODRIGUES, S. C. (Org.). **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

150

ROJAS, Mário. *Otelo* em Portugal. Traduzido por Marília Carbonari. **Gestos 42**, novembro 2006.

SHAKESPEARE, W. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Traduzido por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescrita ou museu? Traduzido por Fátima Saadi. **Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro, nº 13, p.8-37, abr.-jun. 2002.

Recebido em 21 de setembro de 2015

Aceito em 19 de outubro de 2015