ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

Paulo da Silva Gregório*

Inglês em Cena:

(Re-)criando Shakespeare no Interior do Ceará

English on Stage:

:(Re-)Creating Shakespeare in the Ceará Countryside

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

RESUMO

O projeto de extensão Inglês em Cena tem como objetivo a produção de leituras dramáticas de peças em inglês para apresentações em espaços públicos da cidade de Quixadá, no Ceará. O projeto atende a alunos de graduação do curso de Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC/UECE) e à comunidade local interessada no aprendizado e na prática da língua inglesa através do drama. De natureza interdisciplinar, o projeto está ancorado teoricamente em conceitos-chave desenvolvidos em campos de estudo como o Ensino de Língua Inglesa, Estudos de Performance, e Estudos de Adaptação. Neste artigo, serão apresentadas uma revisão crítica do aparato teórico que embasa as atividades do Inglês em Cena, e uma discussão de duas leituras dramáticas encenadas como parte do projeto: Romeu e Julieta (2024) e A Megera Domada (2025). A metodologia empregada nesta pesquisa foi a da pesquisa orientada pela prática (SMITH; DEAN, 2005). Os resultados mostram como a adaptação criativa desempenha um papel importante na (re-)significação de Shakespeare em diferentes contextos socioculturais.

Palavras-Chave: Drama; Ensino de Inglês; Shakespeare; Romeu e Julieta; A megera domada.

ABSTRACT

The outreach project English on Stage aims to produce drama-based readings of English-language plays for performance at public spaces in Quixadá, a town located in the Brazilian state of Ceará. The project caters to both undergraduates pursuing a degree in English at Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC/UECE) and the wider local community interested in practicing and learning English through drama. Interdisciplinary in nature, the project is theoretically informed by key concepts developed within such fields of studies as English Language Teaching (ELT), Performance Studies, and Adaptation Studies. This article provides a critical overview of the theoretical framework underpinning the activities of English on Stage and discuss two dramatic readings staged as part of the project: Romeo and Juliet (2024) and The Taming of the Shrew (2025). The research methods deployed in this article are grounded in practice-led research (SMITH; DEAN, 2005). The research findings show how creative adaptation plays a key role in (re-)signifying Shakespeare in different sociocultural contexts.

Keywords: Drama; English Language Teaching; Shakespeare; Romeo and Juliet; The taming of the shrew.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

Introdução

"He was not of an age, but for all time!", declarou o contemporâneo de Shakespeare Ben Jonson, no prefácio do *First Folio*, primeira coletânea das peças do dramaturgo inglês, publicada em 1623. A citação acima, retirada de um famoso poema em que Jonson faz um tributo a Shakespeare e exalta a grandeza dele diante de outros dramaturgos contemporâneos, até hoje ecoa no modo como se compreende Shakespeare e sua obra. No verso citado, Jonson proclama que o filho de Stratford-upon-Avon não pertenceu apenas ao período elisabetano, mas transcenderia aquele contexto histórico sem perder seu significado e sua relevância. De fato, a projeção de Shakespeare ao longo dos séculos e nas mais diversas localidades ao redor do mundo parece confirmar o que Jonson profetizou no século XVII. O repertório teatral de companhias anglófonas como a Royal Shakespeare Company (RSC – especializada em montar peças shakespearianas), as traduções e adaptações dos dramas em diferentes mídias, memes, pinturas, exposições e arquivos são alguns exemplos da presença contínua de Shakespeare em várias esferas socioculturais. Personagens como Hamlet e Romeu e Julieta – bem como a iconografia associada a eles – já fazem parte de um imaginário coletivo, sendo, muitas vezes, invocadas como avatares de temas como vingança e amor impossível, mesmo por quem nunca leu ou viu as peças. O contexto educacional também tem contribuído para uma contínua disseminação de Shakespeare, especialmente no mundo anglófono: além de ser componente obrigatório do currículo escolar de países como o Reino Unido, há toda uma indústria acadêmica dedicada aos estudos shakespearianos. Foi, inclusive, por meio de críticos shakespearianos mais tradicionais como Harold Bloom que Shakespeare foi posicionado no centro do cânone ocidental e apontado como criador da natureza humana.[1] Essa visão mítica, associada ao duradouro impacto cultural

[1] Em *The western canon* (*O cânone ocidental*), Bloom (1994, p. 46, tradução minha) destaca que "Shakespeare e Dante são o centro do cânone pois eles superam todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, vigor linguístico,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

de Shakespeare e sua obra, é reforçada por uma concepção, amplamente difundida, de ele é um dramaturgo universal. De acordo com essa perspectiva, as peças dele nos apresentam enredos e personagens que abordam questões da natureza humana com as quais leitores e espectadores de quaisquer localidades e períodos podem se identificar. Tal universalidade é frequentemente compreendida como algo que emana do texto shakespeariano, considerado por muitos como o principal veículo através dos quais as peças adquirem sentido e relevância a nível global.

Enquanto se reconhece que o status universal adquirido pelo dramaturgo bem como seu sacralizado texto moldam consideravelmente a maneira como suas peças são (re-)interpretadas, têm sido levantados importantes questionamentos acerca da universalidade de Shakespeare. Tais indagações problematizam conceitos de imanência e originalidade frequentemente invocados para reiterar autoridade dos textos shakespearianos e a primazia destes como fontes de significado. Dennis Kennedy (2017, p. 441, tradução minha) aponta que Shakespeare "parece universal porque ele tem sido reespecificado". Para o estudioso, a obra dramática shakespeariana é um "documento aberto que pode ser modelado para se encaixar em diferentes estilos e sentidos, um processo que ocorre desde o século XVII". Nessa mesma perspectiva, Gary Taylor, em *Reinventing Shakespeare* (*Reinventando Shakespeare*), argumenta que a reputação grandiosa Shakespeare não emana de suas peças, mas foi construída ao longo dos séculos. O crítico destaca que nós "encontramos em Shakespeare apenas o que trazemos para ele ou o que outros deixaram para trás; ele nos devolve nossos próprios valores" (Taylor, 1989, p. 411, tradução minha). Essas noções nos convidam a considerar processos (re-)criativos e (re-)interpretativos pelos quais as peças de Shakespeare ganham sentido em distintos contextos socioculturais, especialmente para além do mundo anglófono. Do mesmo modo que a

e poder de invenção." Em *Shakespeare: the invention of the human* ele vai mais além, apontando que "a personalidade...é uma invenção shakespeariana" (BLOOM, 1998, p. 4, tradução minha).

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

disseminação da obra do dramaturgo em diferentes localidades do globo ressalta o caráter global de Shakespeare, o uso que é feito do texto shakespeariano chama atenção para circunstâncias locais que impactam o modo como as peças são (re-)interpretadas e adquirem relevância para um público local. Martin Orkin (2019, p. 1074) aponta que o encontro entre uma obra de alcance global como a de Shakespeare e uma cultura local envolve processos de tradução, adaptação e apropriação por meio dos quais a língua, os saberes e a cultura do público-alvo local são considerados.

Esses intricados processos adaptativos ocupam um lugar central no projeto de extensão Inglês em Cena, o qual será objeto de discussão deste artigo. O projeto tem sido desenvolvido na Universidade Estadual do Ceará (UECE), mais especificamente na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), localizada na cidade de Quixadá-CE. Em termos gerais, o Inglês em Cena tem como objetivo principal a produção e apresentação de leituras dramáticas de peças em língua inglesa para o público local. Entre 2024 e 2025, foram produzidas três leituras dramáticas de peças shakespearianas, a saber: *Romeo and Juliet* (2024); *Much Ado About Nothing* (2024); e *The Taming of the Shrew* (2025). Neste artigo, será argumentado que os processos criativos por meio dos quais as peças shakespearianas se alinharam com a proposta do projeto e adquiriram sentido no contexto local em que foram lidas dramaticamente ressaltam o modo como a universalidade e o caráter global da obra de Shakespeare são construídos em/através da adaptação. Veremos que a necessidade de adaptar as peças para que adquiram sentido e relevância para um púbico local desafia noções de imanência de acordo com as quais os sentidos das peças de Shakespeare emanam do próprio texto, sendo a performance teatral e outras formas de adaptação shakespeariana meros meios de liberação desses significados intrinsecamente textuais. A discussão aqui proposta dará ênfase às encenações de *Romeo and Juliet* (*Romeu e Julieta*) e *The taming of the shrew* (*A megera domada*), as quais ilustram de modo mais significativo como a adaptação

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

desempenha um papel-chave na ressignificação de Shakespeare em contextos culturais não-anglófonos.

No que diz respeito à metodologia da pesquisa aqui apresentada, é importante destacar que se trata de uma *pesquisa orientada pela prática* (*practice-led research*). Hazel Smith e Roger Dean (2009, p. 2, tradução minha) destacam que esse termo é empregado para "caracterizar o modo como a prática pode gerar *insights* de pesquisa, tais como aqueles oriundos da produção de uma obra criativa e/ou da documentação e teorização dessa obra". Esses estudiosos acrescentam que a relação entre a prática artística e a pesquisa pode se manifestar de diferentes maneiras: na pesquisa conduzida independentemente da obra criativa (embora aquela possa ser aplicada a esta subsequentemente); na investigação realizada durante o processo de moldagem da obra de arte; e na pesquisa que documenta, teoriza e contextualiza a obra de arte – bem como o fazer desta – pelo seu criador (Smith; Dean, 2009, p. 3). Conforme veremos mais adiante, a investigação aqui apresentada está mais alinhada com essa última forma de pesquisa orientada pela prática, uma vez que tanto o trabalho de produção quanto o de documentação, contextualização e teorização das obras de arte aqui discutidas—no caso, as leituras dramáticas do projeto Inglês em Cena—foram de minha responsabilidade.

Também relevante para a metodologia utilizada nesta investigação é o termo *prática orientada pela pesquisa* (*research-led practice*), usado por Smith e Dean (2009, p. 5) para ressaltar o modo como a pesquisa acadêmica pode culminar em trabalhos criativos. Eles apontam que muitas empreitadas artísticas se iniciaram a partir de pesquisa cujo propósito inicial não era a produção de uma obra de arte. Essa correlação entre a teoria e a prática chama atenção para a maneira como a prática artística pode ser informada teoricamente, levando a trocas que lançam luz no trabalho tanto do pesquisador quanto do praticante de arte. No âmbito da pesquisa acerca do Inglês em Cena, pode-se afirmar que as teorias desempenham um papel fundamental no sentido de

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

moldar as concepções de texto e performance shakespearianos empregados no processo de criação das leituras dramáticas. Para melhor compreendermos como as práticas adaptativas empregados no Inglês em Cena integram uma abordagem interdisciplinar informada teoricamente por campos como o Ensino de Língua Inglesa e os Estudos de Performance e de Adaptação, será feita uma revisão de conceitos elementares que embasam a produção das leituras dramáticas do projeto.

A adaptação como prática criativa

As vantagens de se usar o texto dramático e de técnicas de dramatização como práticas legítimas dentro do processo de ensino-aprendizagem do inglês já foram apontadas por estudiosos da área de Ensino de Língua Inglesa. Gillian Lazar (1993, p. 137) destaca que que, sendo as peças ricas em diálogo, o uso destas para ensinar inglês se torna um mecanismo útil e empolgante para trabalhar conversação entre os estudantes. Mesmo que o diálogo numa peça seja distinto daquele usado em conversas cotidianas, ele pode ser usado para destacar traços importantes do discurso conversacional, fornecendo, desse modo, um válido modelo de interação verbal que pode auxiliar o aprendente do inglês no desenvolvimento de habilidades comunicativas. Outro reconhecido benefício de se usar o drama para o aprendizado de inglês é que os conflitos humanos, dilemas morais ou questões políticas explorados numa peça provocam respostas emotivas nos aprendentes, as quais podem gerar discussões e outras formas comunicativas em que se use a língua. Mark Almond (2005, p. 11) nos lembra que o drama não lida exclusivamente com a linguagem falada, permitindo que se explorem, também, aspectos mais amplos da comunicação, tais como gestos, expressões faciais e prosódia (entonação, volume e tempo). O exercício de leitura dramática fornece uma excelente oportunidade para se abordar o texto dramático por meio da combinação desses diferentes sistemas semióticos, configurando-se como um instrumento eficaz para a prática da língua inglesa. Jun Liu (2000, p.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

354) compreende a leitura dramática (*readers theater*) como uma leitura criativa oral de qualquer tipo de literatura que contenha elementos do teatro, seja uma peça ou outro gênero literário. Liu acrescenta que, nesse tipo de leitura, os sentidos de um texto são (re-)construídos por meio do exercício dramático, o qual incita a criatividade e a imaginação. Enquanto, para Liu, a técnica de leitura dramática pode ser aplicada a uma variedade de gêneros, optou-se, no Inglês em Cena, pelo uso exclusivo de dramas, os quais se tratam de textos destinados para encenação, contendo, desse modo, componentes teatrais que se alinham de forma mais significativa com os objetivos do projeto do que, por exemplo, um romance.

A maneira como elementos verbais e não-verbais desempenham um papel igualmente importante nos processos de significação de uma obra dramática pode ser melhor compreendida quando se consideram alguns princípios desenvolvidos dentro dos Estudos de Teatro. Teóricos desse campo de estudo chamam atenção para as interseções entre o texto dramático e outros meios de significação como o corpo e a cenografia num espetáculo teatral. Cristopher Balme (2008, p. 127) destaca que, quando o texto é encenado, o espectador é confrontado com três sistemas semióticos diferentes: o texto teatral, que constitui a estrutura de signos linguísticos a qual regula o enredo e as personagens; a montagem (*mise èn scene*), a qual compreende o arranjo artístico e a interpretação do texto, incluindo cenário, iluminação e atuação de atores; e a performance, que se refere ao que o público vê numa apresentação, de modo irrepetível, configurando-se como uma versão única da montagem. Ao estabelecermos uma relação entre essas três entidades, ressignificamos a noção tradicional de que um espetáculo teatral é uma mera realização do texto dramático.

Para Patrice Pavis (1992, p. 26), a *mise èn scene* não precisa ser fiel ao texto; se produzir a *mise èn scene* significa repetir teatralmente o que já foi dito no texto, ela se torna sem propósito. Ele acrescenta que, para performar um texto, é preciso abordá-lo de fora e desmembrar sua estrutura, por meio de

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

um complexo processo em que o texto é enunciado em um lugar e época específicos e através de corpos físicos (Pavis, 1992, p. 39). Pavis acrescenta que a *mise èn scene* deve formar uma estrutura orgânica em que cada elemento – incluindo o verbal – é integrado ao todo. Cria-se, assim, uma totalidade da performance no palco em que movimentos, gestos e atitudes, expressões faciais, vozes e silêncios se integram. Essas noções ressaltam não apenas o caráter intersemiótico do teatro, mas também como a interseção entre diferentes sistemas de signos no processo de constituição da *mise èn scene* desafia a autoridade do texto e concepções tradicionais de que a performance deve se manter fiel a este.

A necessidade de moldar o texto dramático de modo que faça sentido no novo contexto em que é enunciado revela pontos de contato entre os Estudos de Teatro e os Estudos de Adaptação. Referindo-se à obra shakespeariana, Kamilla Elliott (2020, p. 45) destaca que o alcance global e a longevidade histórica do dramaturgo se devem, em grande parte, tanto à adaptação que ele empreendeu de obras predecessoras quanto às adaptações da obra dele. A prática da adaptação tem desempenhado, nessa perspectiva, um papel-chave no modo pelo qual as peças shakespearianas têm sido criativamente (re-)produzidas desde seu contexto inicial de criação e recepção. Esse processo adaptativo é duplamente orientado, tendo em vista que, ao se adaptar Shakespeare, os dramas adquirem um caráter contemporâneo sem perderem, entretanto, seu vínculo com o passado. Conforme aponta Elliott (2020, p. 306), a adaptação jamais se desvencilha do passado completamente nem abraça totalmente o presente; recusa-se a esquecer, mesmo enquanto segue a diante. Nesse sentido, ela ganha significado – enquanto adaptação – através de uma complexa interação entre o familiar e o novo a qual convida o espectador a invocar memórias de encontros passados com a obra adaptada como mecanismo de (re-)intepretação da nova obra. Para Linda Hutcheon (2013, p. 25), a adaptação proporciona um prazer que "advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança". No âmbito da adaptação shakespeariana, a mudança, a diferença e a variação são elementos importantes para que as peças de Shakespeare adquiram sentido em contextos culturais específicos.

A ideia de repetição com diferenciação nos leva às perspectivas a partir das quais a adaptação é definida por Hutcheon: enquanto produto e processo. Para a estudiosa, a adaptação consiste em um produto, uma "uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular" (Hutcheon, 2013, p. 29). Essa transposição pode se manifestar, por exemplo através de uma mudança de mídia (um poema transformado em filme) ou de contexto (uma mudança no foco narrativo de uma história). Enquanto processo de criação, "a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)intepretação quanto uma (re-)criação; já quando compreendida a partir do processo de recepção, "a adaptação é uma forma de intertextualidade" a qual experienciamos como palimpsestos os quais nos evocam lembranças "de outras obras que ressoam através da repetição com variação" (Hutcheon, 2013, p. 29-30). Esses mecanismos palimpsésticos e intertextuais revelam como a adaptação se configura como objeto autônomo que, ao mesmo tempo, anuncia abertamente sua relação com outras obras, apelando, desse modo, para a memória do público, o qual desempenha um papel fundamental na significação das adaptações enquanto objetos estéticos duplamente orientados.

O vínculo declarado entre uma adaptação e outras obras leva, muitas vezes, ao emprego do critério de fidelidade textual para se julgar o valor de uma adaptação. Embora seja um conceito amplamente problematizado e até mesmo rejeitado entre estudiosos da adaptação, a fidelidade textual ainda continua influenciando a produção e recepção de adaptações de obras canônicas como as de Shakespeare. William B. Worthen (1997, p. 33) aponta que o desejo de se reproduzir a autoridade do texto shakespeariano se manifesta especialmente no teatro de língua inglesa, devido ao alto apreço

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

com que o texto de Shakespeare é considerado. Enquanto essa visão textocêntrica da obra do dramaturgo se alinha com a demanda por fidelidade textual em adaptações shakespearianas, concepções pós-estruturalistas que enfatizam processos intertextuais como chaves principais de significação apontam para a falácia do discurso de fidelidade. Robert Stam (2005, p. 17, tradução minha) afirma que, na adaptação, a mudança de uma mídia unicamente verbal, como o romance, para uma outra constituída de várias faixas (por exemplo, palavras, músicas, efeitos sonoros, e imagens em movimento), como o filme, "explica a improbabilidade...da fidelidade literal". Essa concepção pode ser facilmente estendida à adaptação teatral, a qual engloba diferentes agentes e meios de significação cujo papel ativo nos processos (re-)criativos e (re-)interpretativos descentralizam o texto e torna inviável a busca por fidelidade textual. Para James Bulman (1996, p. 1, tradução minha), olhar para os textos shakespearianos como entidades linguísticas estáveis e autorizadas não apenas posiciona atores e diretores como intérpretes, em vez de produtores de sentido, mas também negligencia a contingência radical da *performance*: "a interseção imprevisível, muitas vezes lúdica, de história, condições materiais, contextos sociais e recepção, que desestabiliza Shakespeare e torna a significação teatral um ato participativo". Essas noções não apenas reforçam que o texto não é a fonte primária de sentido na adaptação teatral, como também apontam a necessidade de se repensar o próprio conceito de fidelidade no processo de produção e recepção de adaptações shakespearianas.

O impacto de questões de autoria, originalidade e fidelidade textual na adaptação shakespeariana tem maior ressonância em contextos anglo-americanos, o que acaba por criar um interessante contraste entre adaptações anglófonas e não-anglófonas das peças de Shakespeare. Kennedy (1996, p. 148) aponta que, uma vez que existe maior liberdade na abordagem do texto shakespeariano em produções ditas estrangeiras, estas têm apresentado os mais interessantes experimentos com a obra do dramaturgo, contrastando,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

desse modo, com montagens de companhias anglófonas como a RSC, as quais continuam a reafirmar a centralidade do texto. Para Kennedy (1996, p. 140, tradução minha), a "poesia de Shakespeare pode ser uma das glórias da humanidade, mas o arcaísmo e o caráter remoto da língua shakespeariana geram enormes dificuldades para o público". Isso reforça a necessidade de traduzir/adaptar as peças, a fim de que possam ganhar significado entre leitores e espectadores contemporâneos, prática ainda vista com ceticismo entre praticantes de teatro anglo-americanos. Ton Hoenselaars (2004, p. 18) destaca que, enquanto há uma ampla difusão de traduções de Shakespeare para as mais diversas línguas, traduções intralinguais para o inglês moderno ainda são vistas como um anátema no mundo anglófono. A despeito dessa resistência de modernizar o texto de Shakespeare, propostas de atualização do inglês elizabetano têm possibilitado um maior acesso às peças de Shakespeare, especialmente para o público que tem dificuldade em compreender os arcaísmos do texto "original". Nas seções subsequentes, veremos como o uso de traduções modernas das peças shakespearianas funcionaram como elemento importante no processo de adaptação das peças para as leituras dramáticas realizadas em Quixadá.

"Wherefore art thou Romeo?"[2]

Os encontros preparatórios e as apresentações de leituras dramáticas do Inglês em Cena foram iniciados em 2024 e foram sendo moldados de acordo com as necessidades do projeto e as demandas dos participantes. Inicialmente, foi estabelecida uma parceria com a Fundação Cultural de Quixadá, cujos responsáveis nos concederam um espaço para as realizações dos encontros. O espaço conta com salas e um teatro de bolso que foi usado para a realização dos encontros que aconteceram entre os meses de abril e junho de 2024. Esses encontros eram iniciados com exercícios teatrais que envolviam o corpo e o trabalho em grupo. Na sequência, passávamos para a leitura dramática dos

[2] "Por que há de ser Romeu" (*Romeu e Julieta*, ato 2, cena 2).

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

textos em inglês, a qual envolvia elementos como entonação, interpretação e uso do espaço cênico. É válido destacar que esses primeiros encontros do projeto foram realizados durante um período de greve por qual passou a UECE naquele ano, o que comprometeu a participação dos estudantes do curso de Letras Inglês da FECLESC, muitos dos quais não moram em Quixadá (onde está localizada a faculdade), e por questões de logística, não podiam se deslocar para a cidade no turno vespertino em que aconteciam as reuniões.

Com o retorno das aulas, no final do mês de julho de 2024, os encontros do Inglês em Cena foram atrelados à disciplina de Literatura de Língua Inglesa: Drama, passando a acontecer exclusivamente no campus da FECLESC. Com o estabelecimento dessa importante relação entre ensino e extensão, conseguimos preparar uma leitura dramática de *Romeo and Juliet* para dois eventos na cidade de Quixadá: o primeiro foi realizado pelo Centro Cearense de Idiomas (CCI) e aconteceu no centro cultural Casa de Saberes Cego Aderaldo, em agosto de 2024; o outro evento aconteceu na própria FECLESC, como parte da programação cultural da Semana Universitária, evento acadêmico que acontece anualmente na faculdade.

O processo de criação dessa leitura dramática foi guiado por princípios-chave dos Estudos de Adaptação, conforme revisados acima. Foi feita, primeiramente, a escolha de uma edição moderna da peça shakespeariana publicada como parte da série *No Fear Shakespeare* (*Sem medo de Shakespeare*), a qual oferece traduções dos dramas shakespearianos para o inglês moderno, apresentadas de modo justaposto ao texto "original". A opção por essa versão modernizada se justificou pela necessidade de tornar os diálogos mais acessíveis tanto para os alunos de Letras quanto para o público-alvo das encenações, evitando, desse modo, os arcaísmos do inglês elisabetano. Como forma de tornar a apresentação mais curta e dinâmica, foram cortadas diversas cenas, falas e algumas personagens consideradas de menor importância (por exemplo, Conde Páris, Peter e Gregory), mantendo-se apenas os elementos julgados mais importantes para o fluxo do enredo e a

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

caracterização. Exemplos desses cortes incluem: a briga entre membros das famílias Montéquio e Capuleto no início da peça (ato 1, cena 1); a tentativa dos Capuletos em arranjar um casamento entre Julieta e o Conde Páris (ato 1, cena 3); a revelação que Frei Lourenço faz acerca de seu envolvimento no plano que, por um infortúnio, levou à morte dos protagonistas (ato 5, cena 3). Além da exclusão de várias cenas, o caráter verboso do texto shakespeariano apontou para a necessidade de se cortar longos trechos de falas, para que a encenação não perdesse o ritmo acelerado demandado pelos espaços em que foi apresentada. A elaboração do *script* revela como o processo de criação da leitura dramática foi ancorado numa abordagem adaptativa cujo foco foi adequar a tragédia a um novo contexto no qual ela foi criativamente (re-)produzida.

Figura 1 – Leitura dramática de *Romeo and Juliet* no anfiteatro da FECLESC.

Outro elemento importante do processo de criação da leitura dramática foi o trabalho em grupo com os alunos participantes. Na disciplina de Literatura Inglesa, eles já haviam estudado a peça shakespeariana, participado de discussões acerca desta, bem como assistido a adaptações fílmicas renomadas,

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

como a de Franco Zeffirelli (1968) e a de Baz Luhrmann (1996). Além disso, eles tiveram acesso à obra por meio do texto "original", da versão modernizada da *No Fear Shakespeare* e de uma tradução para o português. Os estudantes puderam, assim, valer-se dessas referências para (re-)interpretar a peça e construir a caracterização das personagens, um processo marcadamente intermidiático e intertextual. Entre as referências fílmicas que foram criativamente utilizadas na leitura dramática estão a homoafetividade entre Mercutio e Romeu, sugerida no filme de Zeffirelli, e elementos visuais e sonoros da adaptação de Luhrmann. O figurino de Julieta, composto por um vestido branco e asas de anjo (Figura 1), foi inspirado na vestimenta usada pela personagem nesse filme de 1996. Também incorporada da adaptação de Luhrmann foi a música *Lovefool*, da banda The Cardigans, que compõe a trilha sonora do filme e se alinha tematicamente com o amor juvenil e intenso de Romeu e Julieta. Na leitura dramática, a canção foi performada pela estudante Josyane Oliveira, bolsista extensionista do projeto a qual interpretou a mãe de Julieta, no início da cena do baile durante a qual os protagonistas se encontram pela primeira vez. O uso dessas diferentes fontes dramáticas revela como o texto foi abordado não como fonte primária de sentido, mas explorado em paralelo com outros recursos dramáticos igualmente importantes nos processos de significação.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

Figura 2 – Leitura dramática de *Romeo and Juliet* no CCI.

As apresentações e a recepção das leituras dramáticas de *Romeo and Juliet* também foram perpassadas por processos intertextuais. Vimos, acima, que a memória que o espectador invoca de uma obra adaptada é elemento importante na (re-)significação de uma adaptação. Nesse sentido, a leitura dramática apelou para o conhecimento prévio que os espectadores de Quixadá já tinham da peça shakespeariana, a qual é repleta de imagens icônicas – por exemplo, as cenas do balcão e da morte dos protagonistas – que invocaram a memória afetiva do público. Na encenação realizada na FECLESC, o uso de um cenário minimalista, composto de uma cortina ao fundo, iluminada por luzes decorativas, e uma lua pendurada em uma estrutura do espaço cênico acrescentaram maior densidade à encenação de momentos específicos da peça, como as expressões exacerbadas de amor por parte de Romeu e Julieta e a morte trágica das personagens. Embora parte do público não fosse usuária da língua inglesa e não pudesse se valer dos elementos verbais para interpretar a leitura dramática, algumas reações verificadas durante as apresentações sugeriram que as imagens representadas no palco, acompanhadas da expressão vocal e corporal das personagens, desempenharam um papel importante nos processos de significação. Houve

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

risadas, por exemplo, na representação de cenas como a briga entre Montéquios e Capuletos (Figura 2) que leva à morte de Mercutio (Claudson Cavalcante) e Tybalt (Carlos Alberto Filho), bem como as cômicas interações entre a Ama e Julieta. Essas reações mostram como a interação de elementos verbais e não-verbais no palco, juntamente com o repertório de memórias que os espectadores trouxeram para as apresentações se combinaram para que *Romeo and Juliet* pudesse significar, reiterando o que Worthen (1997, p. 51, tradução minha) afirma acerca do lugar do texto shakespeariano na performance teatral: "sentidos não são traduzíveis do texto, porque sentido no teatro surge da aplicação de práticas produtivas ao texto – comportamento, cenário, design, iluminação, movimento, todo o conjunto de práticas teatrais institucionalizadas". Mesmo não se tratando de um espetáculo teatral propriamente dito, a leitura dramática incorporou elementos reconhecidamente teatrais os quais proporcionaram ao público uma experiência espectatorial semelhante àquela a que, tradicionalmente, tem-se acesso no teatro.

"*Kiss me, Kate*!"[3]

O processo de adaptação criativa que antecedeu a apresentação da leitura dramática da comédia shakespeariana *The taming of the shrew* se assemelhou ao de *Romeo and Juliet*. Foi elaborado um *script* a partir da edição da série *No fear shakespeare*, dando ênfase ao inglês moderno e à dinamicidade do enredo. Essa leitura dramática foi especificamente preparada para ser apresentada como parte da programação cultural da XIV Semana de Letras da FECLESC/UECE, evento acadêmico que aconteceu no mês de junho, em Quixadá. Como havia um tempo disponível de apenas 20 minutos para a apresentação, foram empreendidos esforços em tornar o texto o mais breve possível, porém sem deixar de incluir elementos importantes para o enredo da comédia. Diferente das leituras dramáticas da tragédia, houve mais tempo para a leitura coletiva do texto e para os ensaios, o que permitiu que

[3] Um beijo, Kate! (*A megera domada*, ato 2, cena 1).

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

alterações no *script* fossem realizadas até que se chegasse a uma versão final, utilizada na encenação. Cenas consideradas irrelevantes foram cortadas (por exemplo, o prelúdio, no qual o pobre embriagado Christopher Sly é levado a acreditar que é um nobre), bem como longos trechos de falas as quais marcam o caráter verboso do texto shakespeariano, traço que ia de encontro à necessidade de dinamizar o ritmo da leitura dramática.

Acordei com o grupo que a apresentação se centraria no enredo principal envolvendo Katherina (Josyane Oliveira) e Petruchio (Ícaro Mourão), com o intuito de suscitar reflexões críticas sobre machismo e papeis de gênero em relacionamentos amorosos. Em *Shrew*, o comportamento tempestuoso e não submisso de Kate faz com que as personagens masculinas – incluindo seu pai, Baptista Minola – vejam-na como uma megera, visão amplamente questionável nos dias de hoje. Ciente dessa percepção acerca de Kate, Petruchio se propõe a domá-la, tornando-a uma esposa submissa que corresponda a padrões sociais impostos às mulheres. No final da peça, Kate faz uma fala demonstrando que, de fato, o casamento a transformou em uma nova mulher, submissa e devota ao seu esposo, conforme vemos no trecho abaixo:

"Dever como o do súdito ao monarca
Deve a mulher também a seu marido;
Quando é metida, amarga ou emburrada,
O que é ela senão rebelde em luta,
Traidora vil de seu marido amante?
É um vexame a mulher ser tão ingênua,
Fazer guerra e não implorar a paz,
Ou aspirar mando e supremacia
E não amar, servir, obedecer". (Shakespeare, 2017, p. 716)

Na primeira leitura coletiva do *script*, essa fala soou estranho para o grupo, o qual não entendeu como a personagem pôde se transformar numa mulher submissa. Diante das questões geradas acerca da genuinidade da mudança de Kate, compartilhei com a turma algumas interpretações propostas para essa cena as quais indicam que a filha de Baptista apenas simula submissão em seu discurso final. Numa adaptação fílmica de 1929, dirigida por Sam Taylor, Kate

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

(Mary Pickford), após seu discurso, dá uma piscada para Bianca e para o espectador, indicando não apenas a dissimulação de sua fala, mas também como ela e a irmã eram aliadas diante do machismo que as rodeava. A crítica shakespeariana também lançou luz nos problemas que foram levantados acerca da declarada submissão de Kate a Petruchio. Peter Holland (2001, p. 204, tradução minha) aponta que, no século XX, diretores encontraram diferentes soluções para o final da peça, mas o que estava irrevogavelmente posto era o reconhecimento de que a fala final de Kate havia se tornado problemática e que "não poderia permanecer como uma celebração não questionada da adequação da megera aos prazeres do matrimônio normativo". Essas noções motivaram o uso de mecanismos que reforçassem a ideia de que a fala de Kate era irônica, sarcástica e indicativa de que ela não havia mudado sua postura e seu temperamento devido ao tratamento abusivo imposto por Petruchio. Durante os ensaios, foi acordado que, além de piscar para o público – uma alusão ao filme de Taylor – Kate seguraria alguma ferramenta, a qual representaria a busca da personagem por proteção contra eventuais atos violentos por parte do marido na vida conjugal do casal. Para finalizar a leitura dramática com um tom de celebração do empoderamento feminino, foi selecionada a música *Man, I feel like a Woman*, da cantora canadense Shania Twain, a qual estimula as mulheres a serem livres, divertirem-se, e não se reprimirem por causa de expectativas sociais e papeis de gênero. O uso dessa e de outras fontes dramáticas mostra, mais uma vez, como a intertextualidade e a intermidialidade embasaram o processo criativo da leitura dramática de *Shrew*, alinhando-se com as práticas adaptativas debatidas pelos Estudos de Adaptação e de Performance Shakespeariana.

O viés intertextual dessa leitura dramática foi aprofundado por meio de referências à telenovela brasileira *O cravo e a rosa*, transmitida originalmente em 2000 e, mais recentemente, reexibida na TV aberta no ano de 2021. Essa trama do diretor Walcyr Carrasco é uma adaptação declarada de *The taming of the shrew*. Além do enredo, o diretor reproduziu os nomes das personagens

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

protagonistas e coadjuvantes, o que sinaliza o vínculo da adaptação com a comédia shakespeariana. Diferentemente de *Romeo and Juliet*, *Shrew* não é uma peça que se tornou parte do imaginário coletivo do público, o que minimiza o papel da memória no processo de interpretação de novas adaptações dessa comédia entre espectadores que desconhecem a comédia shakespeariana. Por outro lado, O *cravo e a rosa* se tornou amplamente conhecida entre espectadores brasileiros, possibilitando o estabelecimento de relações intertextuais entre a novela e o drama o qual ela adapta. Pensando nisso, consideramos importante ativar essa memória do espectador por meio de material paratextual, elaborado com a finalidade de fornecer chaves de interpretação para os participantes da Semana de Letras que assistiram à leitura dramática, especialmente aqueles com pouco domínio da língua inglesa. Preparou-se, então, um *folder*, em português, contendo informações como o conceito de leitura dramática, a sinopse da peça, a lista de personagens e o elenco, além referências a adaptações— em especial, O *cravo e a rosa* e o filme *10 coisas que eu odeio em você*, de Gil Junger (1999).

Os figurinos estreitaram as relações entre a leitura dramática e a novela de Carrasco. Com exceção de Kate, que adotou um estilo contemporâneo e casual o qual se alinhava com sua personalidade e seu temperamento subversivos, as outras personagens trajaram roupas mais formais, sugerindo que a peça estava ambientada no início do século XX. Antes da cena inicial, na qual Baptista anuncia que sua filha Bianca só poderá casar depois que Kate encontrar um esposo, foi incluída uma introdução da história, feita pelo Coro:

"*Good evening, ladies and gentlemen! I have the honour to announce the dramatic reading of Shakespeare's comedy The taming of the shrew. In the Italian city of Padua, Baptista wants to marry his two daughters, Bianca and Katherine*".[4]

Ausente no texto "original" de Shakespeare, esse trecho foi acrescentado como forma de contextualizar, minimamente, o início da peça e

[4] Boa noite, senhoras e senhores! Tenho a honra de anunciar a leitura dramática da comédia de Shakespeare *A megera domada*. Na cidade italiana de Pádua, Baptista quer casar suas duas filhas, Bianca e Katherine.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

atrair a atenção da plateia. Esse recurso foi adaptado criativamente de montagens shakespearianas brasileiras, como *Romeu* e *Julieta*, do Grupo Galpão (2000) e *Sua Incelença, Ricardo III*, do grupo Clowns de Shakespeare (2010), criando um elo entre a leitura dramática e a história teatral de Shakespeare no Brasil. Buscou-se fazer alusões, também, à tradição fílmica da peça, especificamente aos cenários da adaptação de Franco Zeffirelli (1967), ambientada na Pádua do século XVI. A ideia inicial era criar um cenário minimalista composto por um prédio residencial, no estilo de construções antigas do centro histórico de Pádua reproduzidas realisticamente no filme de Zeffirelli. Devido à falta de recursos disponíveis para a cenografia, o resultado final não permitiu que fosse estabelecido esse paralelo visual com os cenários do filme, porém a fachada da casa posicionada ao fundo do palco cumpriu satisfatoriamente a função de estimular o público a imaginar o ambiente em que a história se passava.

Figura 3 – Leitura dramática de *The taming of the shrew* no anfiteatro da FECLESC.

Durante a leitura dramática (Figura 3), a plateia respondeu com risos a diversas falas e interações, especialmente aquelas entre Kate e Petruchio, cuja

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

entonação e linguagem corporal ressaltaram, principalmente, o caráter ridículo dessa última personagem em sua tentativa de domar a tempestuosa Kate. Outro momento que gerou riso no público foi a cena que sucede o casamento de Kate e Petruchio, perpassado por episódios absurdos. Gremio, que havia assistido à cerimônia, dirige-se à plateia e, com o rosto e tom de voz espantados, anuncia que Petruchio é o diabo: "Petruchio is a devil—a devil!".[5] O olhar atento e as respostas entusiasmadas dos espectadores indicaram que sentidos foram efetivamente construídos por meio da interação entre o palco e a plateia. Um desafio enfrentado pelos participantes tanto de *Shrew* quanto de *Romeo and Juliet* foi projetar bem a voz no anfiteatro em que foram realizadas as leituras dramáticas. Trata-se de um espaço aberto que dificultou, em certos momentos, que as falas fossem integralmente ouvidas por todo o público, desafio que acabou se ampliando devido à pouca experiência dos alunos de Letras Inglês com técnicas vocais usadas no teatro. Apesar dessas questões, o nosso *Shrew* obteve êxito em ressignificar a peça de Shakespeare, fazendo-a se alinhar com a proposta do Inglês em Cena e ter um apelo tanto pra os estudantes que participaram da leitura dramática quanto para o público que assistiu à apresentação.

***Parting is such sweet sorrow*[6]**

Além de estabelecer um instigante elo entre a FECLESC/UECE e a comunidade quixadaense interessada na língua inglesa, o Inglês em Cena tem criado valiosas oportunidades para os alunos do curso de Letras Inglês se valham do drama shakespeariano para praticar ou aprimorar suas habilidades linguísticas, ao mesmo tempo em que participam ativamente do processo criativo por meio do qual as peças de Shakespeare adquirem sentido no palco. Os mecanismos adaptativos empregados na produção de *Romeo and Juliet* e *The taming of the shrew* mostram que as leituras dramáticas não se configuraram

[5] Ele é um diabo, é um demo, um demônio. (*A megera domada*, ato 3, cena 2).
[6] Foi tão doce esta boa-noite agora. (*Romeu e Julieta*, ato 2, cena 2).

como uma simples transposição do texto shakespeariano para o palco, mas foram moldadas a partir variados componentes, incluindo adaptações do texto para o inglês moderno e o uso de referências fílmicas, televisivas e musicais as quais acrescentaram camadas de significado às peças, tornando-as mais acessíveis e relevantes para o público local que assistiu às apresentações. Ao buscar ressaltar a pertinência das obras lidas dramaticamente para espectadores, em sua maioria, do interior do Ceará, vimos a importância de se utilizar elementos dramáticos que invoquem memórias que possam fornecer chaves de entrada para o enredo das peças, o que evidenciou os processos intertextuais que embasaram tanto a produção quanto a recepção das leituras dramáticas.

REFERÊNCIAS

ALMOND, Mark. **Teaching English with drama**. Brighton: Pavilion Publishing Lt., 2005.

BALME, C. **The Cambridge introduction to theatre studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BLOOM, Harold. **The western canon**. London: Harcourt Brace, 1994.

BLOOM, Harold. **Shakespeare:** the invention of the human. New York: Riverhead books, 1998.

BULMAN, James C. Introduction: Shakespeare and Performance Theory. In: BULMAN, James C. (Org.). **Shakespeare, theory, and performance**. London: Routledge, 1996. p. 1-11.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing adaptation**. New York: Oxford University Press, 2020.

SMITH, H.; DEAN, R. T. Introduction: Practice-led research, research-led practice – towards the interactive cyclic web. In: SMITH, H.; DEAN, R.T. (Org.). **Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 1-38.

HOENSELAARS, Ton. Introduction. In: HOENSELAARS, Ton. (Org.). **Shakespeare and the Language of Translation**. London: Bloomsbury, 2012. p. 1-27.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

HOLLAND, Peter. Touring Shakespeare. In: GRAZIA, Margareta; WELLS, Stanley (Org.). ***The New Cambridge Companion to Shakespeare***. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 194-211.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KENNEDY, Dennis. Shakespeare without his language. In: BULMAN, J. C. (Org.). **Shakespeare, theory, and performance**. London: Routledge, 1996. p. 137-152.

LAZAR, G. **Literature and language teaching**. Cambridge: Cambridge University, 1993.

LIU, Jun. The power of readers theater: from reading to writing. **ELT journal**, v. 54, n. 4, p. 354-361, 2000.

ORKIN, Martin. Local, global and 'glocal'. In: SMITH, Bruce. (Org.). **The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 1070-1077.

PAVIS, P. **Theatre at the Crossroads of Culture**. London: Routledge, 1992.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. New York: Sparknotes, 2003. (No fear Shakespeare).

SHAKESPEARE, William. **The taming of the shrew**. New York: Sparknotes, 2004. (No fear Shakespeare).

SHAKESPEARE, William. A megera domada. In: **Grandes obras de Shakespeare**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 604-717.

STAM, Robert. **Literature through film**. Oxford: Blackwell, 2005.

WORTHEN, William B. **Shakespeare and the Authority of Performance**. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83554

***Paulo da Silva Gregório** Professor Adjunto no curso de Letras Inglês na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), Universidade Estadual do Ceará (UECE). Na pesquisa, tem interesse nas áreas de Estudos de Adaptação e Estudos Shakespearianos. Publicações recentes incluem: "Theatrical translation as cannibalistic practice: transcreating Shakespeare in north-eastern Brazil" (Palgrave Macmillan, 2025) e "Shakespeare transmitido: repensando o significado da performance ao vivo (Sala Preta, 2023).