

Lendo e re-escrevendo o passado: Shakespeare apaixonado*

* Esse artigo faz parte da pesquisa de pós-doutorado financiada pela Capes em 2003/2004.

Thais Flores Nogueira Diniz
(UFMG)

Esse trabalho visa estudar as relações entre o filme de John Madden, *Shakespeare in Love* – traduzido no Brasil por *Shakespeare Apaixonado* – e o passado histórico da Inglaterra, o que o caracteriza como um “heritage film”¹.

¹ Como não há, em Português, um correspondente para “heritage film”, o termo será conservado no original inglês. A palavra “heritage”, entretanto, está sendo traduzida, no texto, por “patrimônio”.

² Um objeto, costume ou qualidade que perdura por muitos anos dentro de uma nação, grupo social, ou família, considerado importante e de valor, e pertencente a todos os membros.

Segundo o *Longman Dictionary of English Language and Culture*, o termo “heritage” significa “an object, custom or quality which is passed down over many years within a nation, social group, or family, and is thought of as something valuable and important which belongs to all its members”². De acordo com essa definição, qualquer coisa estaria situada dentro do conceito de “heritage”. Em 1983, quando o contexto deixava implícito que o que se queria preservar eram monumentos, grupos de construções e locais de valor universal, importantes do ponto de vista da História, da Arte ou da Ciência, uma outra conceituação, proposta pela *First National Heritage Conference*, estabeleceu que o termo deveria referir-se ao que a geração passada preservou e transferiu para a nossa geração do presente, e que um grupo significativo da população deseja transmitir para a do futuro. A partir de então, o termo ganhou reconhecimento oficial, sendo a criação de duas entidades – a *Historic Buildings and Monuments Commission for England* ou “English Heritage” e a *National Heritage Memorial Fund* – exemplo concreto desse reconhecimento³.

³ Existe uma organização britânica, a “National Heritage”, cuja responsabilidade é destinar recursos da *National Heritage Memorial Fund* aos museus e outras instituições, com o fim de ajudá-los a adquirir obras de arte e edificações de interesse histórico, ou conservá-los em boas condições. O dinheiro usado vem da Loteria Nacional do Reino Unido.

O que se vem preservando para as gerações posteriores tornou-se um dos objetos de interesse da sociedade moderna. Gasta-se muito tempo hoje olhando para trás, na tentativa de recapturar o passado, muitas vezes considerado superior ao caótico mundo atual. Esse interesse, uma espécie de nostalgia, deu origem ao

desenvolvimento da “heritage industry”, ou “indústria do patrimônio histórico”, cuja atividade, que vem se tornando lucrativa desde os anos 70, propiciou a multiplicação dos museus, a popularização dos “Centros de Tradição” em locais históricos, o entusiasmo crescente pela recuperação de velhas máquinas, e um aumento visível das visitas anualmente realizadas a abadias, mansões e re-construções do passado. Sua posterior adoção pelo turismo e lazer serviu como um meio de renovação e valorização das atrações turísticas.

O objetivo do estudo da “heritage” é investigar a maneira pela qual o passado está sendo usado, apropriado e consumido na cultura contemporânea. Sua abrangência vai desde os desenhos animados do Pato Donald, as expectativas dos visitantes de museus, a representação da “Englishness” nas eleições de 1996, até a formação da identidade nacional e a preocupação com o currículo das escolas. Entre as inúmeras iniciativas tomadas na Inglaterra para esse fim, estão a reconstrução do teatro *The Globe*, em local próximo ao seu lugar de origem, e o projeto de reconstrução do *The Rose*. Algumas outras, menos visíveis, se resumem na mudança de enfoque das obras de arte, entre elas, os filmes.

O cinema inglês nas duas últimas décadas se concentrou numa espécie de cinema baseado no filme de costumes, comprometido com a maneira como a herança e a identidade da Inglaterra, ou a chamada “Englishness”, deve ser compreendida. Esses filmes, encenados no passado, em reconstruções de período detalhadas e visualmente espetaculares, contam a história da vida e do passado da Inglaterra (HIGSON, 2003, p. 1). Nos anos 80 e 90, diferenciados pelo assunto, fonte, pessoal de produção e elenco, e com ênfase na identidade cultural nacional, foram rotulados de “heritage films”. O termo emergiu, pois, num contexto cultural particular recente para servir a um propósito especial: a mercantilização do passado, produto de uma economia que veio a se denominar “indústria do patrimônio histórico”.

Segundo estudiosos, o termo “heritage film” refere-se ao cinema de costumes, produzido nos últimos 20 anos, baseado em clássicos populares, inclusive Shakespeare. Mesmo não sendo originários de obras literárias, os filmes assim denominados recorrem a uma herança cultural popular que inclui figuras e momentos históricos, e também música e pintura. Normalmente pro-

duzidos com orçamento elevado, por diretores famosos que usam no elenco astros também famosos, apresentam trabalho elaborado de câmara e iluminação e recorrem a muitas mudanças de cenário, a *design* de interior bem pesquisado, e à música clássica ou nela inspirada. A *mise-en-scène* abundante expõe a burguesia ou aristocracia. Para Vincendeau (2001), esse tipo de filme não constitui propriamente um gênero. Exceto pela presença de vestuário da época, não se define por uma iconografia unificada, nem por um tipo definido de narrativa ou de efeito, podendo incluir elementos de outros gêneros como comédias, números musicais e características góticas ou de romance. Apesar dessa variedade, “heritage film” se transformou em um termo crítico que tem despertado debates importantes⁴.

⁴Ver a esse respeito: HIGSON, 2003; MONK, 2002.

⁵Ver bibliografia adequada: HIGSON, 2003; MONK, 1995; MONK, 2002; VINCENTEAU, 2001; MURPHY, 2000.

Com base na definição provisória acima, compilada a partir de trabalhos de alguns estudiosos⁵, pode-se classificar o filme de John Madden como um “heritage film” por várias razões. Primeiro, porque retoma, em versão mais moderna, o estilo dos filmes de época, revigorando-o e procurando atrair novas audiências. Segundo, porque, em vez de simplesmente investigar o passado, tem como objetivo principal celebrá-lo. Finalmente, porque o filme está recheado de alusões visuais e textuais, ao descrever aspectos da era elizabetana, particularmente o teatro, com seu personagem principal, Will/William Shakespeare.

No filme, são usadas várias estratégias para retomar o passado, entre elas, a reconstrução do cenário, as citações a obras anteriores, a atualização de figuras históricas e, principalmente, a referência aos mitos em torno da figura do dramaturgo.

O cenário do filme permite aos espectadores uma reconstituição impressionante da cidade no século XVII, especificamente da margem do Tâmesa, com seus teatros e habitantes. Os produtores descartaram a filmagem em Stratford-upon-Avon e construíram sua versão da Londres de 1593, num jardim ao fundo dos estúdios. Os cento e quinze homens que trabalharam na construção do cenário levaram oito semanas para edificar os dezessete prédios, incluindo dois teatros, um bordel, uma taverna, uma praça e o sótão onde vivia Shakespeare. São realmente esplêndidas essas réplicas de ruas, estalagens e teatros que recapturam, de maneira bastante viva, o alvoreço da Londres de Shakespeare. Outros locais onde as filmagens aconteceram foram o *Broughton*

Castle em Oxford, para a mansão de Viola, o *Hatfield House*, para o Palácio de Greenwich e o *Great Hall*, em *Middle Temple*, para o *Banqueting Hall*, em *Whitehall*. Por outro lado, as cenas no Tâmis foram todas filmadas no próprio rio, e a praia, onde Viola consegue chegar sobrevivendo ao naufrágio, ao fim do filme, é a de *Holkham*, em Norfolk⁶. Assim, construções e locais de valor universal importante do ponto de vista da História foram convincentemente usados na modernização dos fatos.

A segunda estratégia para a retomada do passado é a alusão a obras anteriores. Para realizá-la, Madden estiliza várias cenas, apropriando-se de aspectos de coreografia, cenário e interpretações de filmes anteriores. A citação do filme de Laurence Olivier, *Henry V* (1944), se dá quando uma tomada panorâmica nos leva até os detalhes do teatro, que vão surgindo gradualmente, fazendo-nos reconhecer o *The Rose*, teatro irmão do *The Globe*. Entre as cenas do filme de Franco Zeffirelli, *Romeu e Julieta*, (1968), a escolhida foi a do memorável salão de baile, onde os jovens se encontram pela primeira vez. Porém a mais efetiva é a que dá início ao filme de Trevor Nunn, *Twelfth Night*, (1996), que retrata o naufrágio do navio a caminho do Novo Mundo, cena inserida ao final de *Shakespeare Apaixonado*. Ela sugere que a continuidade da verdadeira história do casal de amantes se encontra na comédia *Twelfth Night*, que Will, a mando da Rainha e na tentativa de tornar Viola imortal, se propõe a escrever. “Você jamais envelhecerá para mim, nem murchará, nem morrerá (Norman 150)” diz Will à amada, antes de se despedirem. “Escreva-me bem”, (NORMAN, 1999, p. 151) responde Viola, chorosa. Nesses exemplos, o ato de metanarração lembra ao espectador o lugar que a obra de Madden ocupa na tradição fílmica, “criando nele um senso de prazer irônico, pela redução da distância entre a audiência e o texto”. (DAVIS, 2004, p. 156) O mesmo prazer é causado por outras imagens, alusões textuais de natureza visual. A audiência não pode deixar de pensar, por exemplo, nos fantasmas de *Macbeth* e *Hamlet*, quando Lord Wessex, na catedral, vê o que ele pensa ser o espectro de Christopher Marlowe. Do mesmo modo, o episódio em que Richard Burbage é atingido por uma caveira, durante a briga no teatro, leva o espectador a recordar-se do monólogo “Alas, Poor Yorick”, de *Hamlet*⁷.

Além dessas imagens, linhas de diversas peças – *Hamlet*,

⁶ANONYMOUS. In: *Heat*, 1999, p. 10-11.

⁷Ver a esse respeito: GRAHAM, 1999.

Antônio e Cleópatra, Romeu e Julieta – e alusões a seus personagens são incorporadas, em contexto bem diverso ao de origem, como convém a uma obra pós-modernista que abdica da responsabilidade tradicional de diferenciar os níveis de culturas e textos. Temos “a plague of both your houses”, palavras de Mercutio, na boca do pregador, referindo-se, não às casas Montechio e Capuletto, como em *Romeu e Julieta*, mas aos dois teatros, *Rose* e *Curtain*. Outras, ainda fora de contexto, merecem ser mencionadas: “To be in love, where scorn....nights (I. i)” e “What light is light... of perfection (III, i)”, ambos de *Two Gentlemen of Verona*; “Doubt the stars are fire, doubt that the sun move” e “Words, words, words”, ambos de *Hamlet* (II, ii), e “Give me to drink mandrágora”, de *Anthony and Cleopatra*⁸.

⁸Para um estudo sobre todas as citações a obras de Shakespeare no filme, ver: ALBERGE, 1999 e também KLETT, 2001

Entretanto, sobressaem e assumem papel crucial no filme o “Soneto 18” e alguns trechos inteiros de *Romeu e Julieta*. Embora Shakespeare tenha dedicado o referido soneto ao seu patrono, no filme, Will o dedica a Viola. Sua inclusão determina o tema do filme: os amantes, mesmo obrigados a se separar pelo casamento de conveniência, permanecerão inseparáveis para sempre, misteriosamente unidos, através do milagre da arte⁹.

⁹ Para um estudo dessa passagem no filme, ver: ROTHWELL, 1999.

So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee. (“Sonnet 18”, 13-14)

Os trechos de *Romeu e Julieta*, incorporados às falas dos personagens do filme/atores da peça, fluem em dois níveis diferentes, o real (diegético) do filme, e o literário, da peça que está sendo ensaiada/encenada. De acordo com o filme, a peça *Romeu e Julieta* tomou sua forma final graças à Musa de Will, a jovem e nobre Viola, amante devotada do teatro, que trabalha em cena e atrás dela, dando origem a uma verdadeira comédia existencial surgida dessa interação entre a “vida real” – dos personagens do filme – e a emocional – dos personagens da peça que Shakespeare vai criando. Quando Will e Viola encenam *Romeu e Julieta* no palco, estão apenas consumando, em termos estéticos, o que vêm fazendo já há algum tempo no quarto. É como se Will traduzisse para o palco do *The Rose o love affair* que acontece na vida real, e alimentasse, no palco, o amor que ele sabe impossível. O roteiro

se vale da montagem, ao intercalar, durante as falas, cenas da vida e do ensaio, sugerindo a relação entre o amor arrebatador e a criação artística. Assim composto, o *script* se beneficia da estratégia pós-moderna de citação e pastiche em alusões textuais e visuais que emprestam ao filme uma sensação de *déjà-vu*, que apela para o desejo da audiência pelo reconhecimento cultural.

Trazer para o presente fatos e figuras históricas, a terceira forma pela qual o filme tenta recapturar o passado, pode ser observada logo na seqüência inicial, quando uma tomada panorâmica vai até o interior do teatro. Após exibir os detalhes da réplica – o telhado de palha, as galerias com os assentos para os espectadores abastados, o palco com suas portas para os bastidores, os alçapões, os dois pilares de suporte do telhado do palco, e o chão empoeirado da arena – a câmara focaliza finalmente um cartaz impresso, já rasgado e manchado, onde se lê:

7&8 de setembro ao meio dia

O sr. Edward Alleyn e o grupo *Admiral's Men*

No Teatro *The Rose*, Bankside

A Lamentável Tragédia do Agiota Vingado (NORMAN, 1999, p. 7)

Essa introdução funciona quase como parte de um *workshop*¹⁰ sobre o teatro elizabetano, referindo-se ao horário dos espetáculos, à localização dos teatros e a um deles especificamente, a um grupo de teatro e a um de seus atores mais famosos. A essa tomada se segue uma outra, onde a câmara, em movimento rápido através do palco, chega aos bastidores, onde o dono do teatro, Henslowe, está sendo torturado. É como se fosse uma continuação da “oficina” de teatro, quando os espectadores são informados sobre os preços cobrados. No desenrolar do filme, outras figuras e fatos da época elizabetana ainda são indiretamente apresentados: Burbage, o ator famoso, *Chamberlain*, o outro grupo de teatro, o modo de composição em equipe, sugerido pelo papel de Christopher Marlowe e da própria Viola, a proibição para mulheres se apresentarem no palco, origem de muito do humor no filme, o fechamento dos teatros por causa da peste e outros. Esses sugerem, a princípio, que o filme seja realmente baseado em fatos históricos. Entretanto, quando o personagem Will que encarna William Shakespeare é apresentado, vestindo uma jaqueta de couro,

¹⁰A idéia de “workshop” aparece no artigo de Mary Murphy.

tentando soletrar seu nome, jogando papéis amassados na cesta de lixo e desenhando o título do filme, percebemos algo ahistórico, o que é confirmado pelo *close-up* numa caneca com a inscrição: “Lembrança de Stratford-upon-Avon”. Assim, apesar de tratar de fatos históricos, o filme também apresenta incorreções e incongruências, numa mistura de fato e ficção, como convém a uma obra pós-moderna. Como exemplos de incorreções e anacronismos, citamos o “psicanalista” estilizado, Dr. Moth, “consultando” Will; o barqueiro que se diz escritor; o garçon do bar, anunciando o prato do dia, totalmente contemporâneo, “pé de porco temperado com vinagre de zimbro, servido com uma panqueca de trigo sarraceno” e o fato de o pretendente à mão de Viola ter plantações de fumo na Virgínia, antes mesmo que a colônia na América tenha sido fundada¹¹.

¹¹Segundo dados históricos, a colônia da Virgínia, assim nomeada em alusão à rainha Elizabeth, foi fundada em 1607, por John Smith.

Quando consideramos a simultaneidade desses dois aspectos—minúcia no tratamento dos fatos históricos e anacronismos—fica claro que o filme estabelece uma relação dialética original entre passado e presente, relação recorrente ao longo do filme, mas principalmente na referência que faz à biografia de William Shakespeare e aos mitos que circundam sua existência.

O dramaturgo nasceu em Stratford em 1564. A construção, em estilo Tudor, apontada como o lugar de seu nascimento, foi comprada pelo pai e legada ao filho. Hoje, recuperada para servir à “indústria do patrimônio histórico” e constituindo um emblema para os problemas da biografia de Shakespeare, ainda permanece em Halley Street aberta à visitação. A maioria das pesquisas aponta que Shakespeare viveu em Stratford at e 1585. Não existem relatos sobre os sete anos que se seguiram, at e sua chegada a Londres por volta de 1592, quando os teatros públicos estavam começando a florescer.   possível que, nesse intervalo, ele se tenha juntado a um grupo de atores que percorria as províncias e assim tenha aberto seu caminho para o mundo do teatro centrado em Londres¹². A partir de 1592, sua presença é registrada numa cena de teatro em Londres, o que indica ter ele estado ativo por algum tempo. Além disso, algumas poucas provas de sua atuao estão contidas no ataque a Shakespeare em um folhetim dessa data, pelo famoso escritor Robert Greene¹³, e também na referência ao herói da peça *Henrique VI*, feita pelo dramaturgo e panfletário Thomas Nashe¹⁴. Essa escassez de registros, por sua

¹²Para uma atualizao sobre o estado das pesquisas sobre Shakespeare, consulte McDONALD, 2001.

¹³Em um de seus artigos, *Groatsworth of Wit*, Greene exortava seus contemporâneos, Marlowe, Lodge e Peele a parar de escrever para os atores, e estendia sua crítica a Shakespeare, acusando-o de pavão vaidoso e plagiador.

¹⁴Em seu livro, *Pierce Penniless, his supplication to the Devil*, Nash faz referência a Talbot, o herói de *Henry VI*.

vez, incentivou a criação de mitos em torno da figura de William Shakespeare como escritor e como homem. Estimulado pela quase total ausência de dados biográficos relacionados a esse período denominado “the lost years”, o cineasta/roteirista ficou seduzido pela esfera da invenção e deu asas à imaginação, permitindo um tratamento livre aos mitos, sem ferir a autenticidade histórica. Entre os mitos a que alude o filme, destacam-se o mistério de sua sexualidade e a controvérsia sobre a autoria das obras¹⁵.

O mistério sobre a sexualidade de Shakespeare é um dos principais mitos que rondam a figura do dramaturgo. Entre suas obras, apenas os sonetos sugerem detalhes amorosos e sexuais, que podem ser interpretados como referências a sua vida pessoal¹⁶. Logo após o fechamento dos teatros devido à peste, os poemas *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*, dedicados ao conde de Southampton, patrono de Shakespeare, foram publicados. A lenda diz que o conde recompensou-o com 1.000 libras. A natureza do relacionamento entre o poeta e o patrono não é muito clara. Porém, qualquer que sejam os termos da ligação, esse fato dá um colorido aos mitos sobre a sexualidade de Shakespeare. A seqüência dos 154 sonetos, segundo historiadores, se divide em dois grupos, de 1 a 126 e de 127 em diante. Nos últimos sonetos, a voz poética confessa sua paixão por uma jovem infiel, a *Dark Lady*, cuja identidade permanece envolta em mistério. A primeira série, porém, é dedicada a um jovem, que alguns estudiosos identificam com o Conde de Southampton. Se ele não for o jovem desses sonetos, quem seria? Existem controvérsias acerca desse assunto e questões relacionadas são acompanhadas por outras, sobre a ordem dos poemas, as circunstâncias da publicação, as tendências sexuais do poeta e, sobretudo, a especulação a respeito da narrativa: a seqüência representaria poeticamente as experiências vividas por pessoas reais?

O tema da sexualidade de Shakespeare tornou-se tabu a ponto de estudiosos tentarem escondê-lo. Em seu artigo, Margreta De Grazia explora esse tema mostrando as adulterações feitas nos sonetos para “por um fim a esse segredo, alterando o sexo da pessoa amada e assim convertendo uma paixão homossexual ignominiosa em uma paixão respeitável heterossexual, mesmo que adúltera (36)”.

O filme também participa da tradição de enterrar o “segre-

¹⁵ Para uma referência aos outros mitos que rondam a figura do dramaturgo, ver: ROSENTHAL, 1999.

¹⁶ Algumas peças contêm detalhes amorosos que, entretanto, não podem ser tomados como referências à vida pessoal do escritor.

do de Shakespeare”, mudando o destinatário do *Soneto 18*. No filme, esse destinatário é Viola e não o jovem a quem, na verdade, ele foi dedicado. Embora Viola esteja vestida de homem no momento em que lê o poema, o filme deixa ambígua a possibilidade de homossexualidade do poeta, ao retratá-lo como um jovem comum, perdidamente apaixonado pela linda e rica Viola De Lesseps. Assim, apesar de algumas alusões a esse mistério, como a atração de Will por Thomas Kent – Viola disfarçada – que culmina com um beijo no barco, o amor retratado no filme se assemelha ao manifestado nos últimos sonetos, permitindo assim que a ambigüidade, parte do charme do filme, persista.

As narrativas míticas que se acumularam através dos séculos levaram muitos a descartar os fatos que os pesquisadores estabeleceram sobre a vida de Shakespeare em Londres e Stratford. Embora não se saiba muito sobre o homem, o que se conhece sobre a obra torna convincente a história do filho de Warwick que vai para Londres quando jovem e encontra seu caminho no mundo teatral, encenando, escrevendo e produzindo peças e poemas que capturaram a imaginação do mundo. Assim, ao acreditar nas narrativas coloridas e sentimentais que se referem aos anos que se seguiram à sua morte— que ele fazia discursos inflamados, que deixou Stratford fugido, que começou a trabalhar em Londres cuidando de cavalos e só mais tarde se juntou à companhia de teatro e se tornou seu principal dramaturgo—é possível dar uma face humana e celebrar a figura desse autor oriundo de uma cultura e um passado distantes. Porém dois fatos recentes entram em consideração quando discutimos a questão da autoria. Primeiro, um volume, que merece ser examinado quanto à legitimidade, publicado pelos que propõem que o Conde of Oxford seja o autor da obra de Shakespeare. Segundo, a reformulação recente do conceito de autoria, que nos lembra, a todo momento, que as obras de arte são produtos não do gênio de escritores individuais mas da cultura que produziu esse escritor.

Embora não se negue a existência de Shakespeare em seu papel como ator, questiona-se seu papel como escritor. Será que aquele homem do povo, com pouca instrução, seria capaz de produzir os textos que ele produziu? O argumento usado é que seria necessário alguém com cultura universitária para escrever as obras que tratavam do abuso do poder real, da hipocrisia política, da

vaidade da Corte, da loucura dos monarcas e até de regicídio. Esse questionamento preconceituoso resultou na proposição de candidatos mais adequados para figurar como autores das obras que lhe são tradicionalmente atribuídas. Muitos nomes foram cogitados, desde Christopher Marlowe até a própria Rainha Elizabeth, porém Francis Bacon e Edward de Vere, o conde de Oxford, são os favoritos. O que eles têm em comum é serem ambos aristocratas e, conseqüentemente, mais cultos. O mito diz que o Conde Oxford, por ser um aristocrata, não permitia que seu nome aparecesse à frente do teatro popular e que Shakespeare teria sido seu “testa de ferro”. Porém, assim como há argumentos em favor de Oxford como autor, outros negam essa autoria. O principal deles é sua morte ocorrida em 1604, anterior à produção de *Macbeth* e de *The Tempest*, escritas respectivamente em 1606 e 1611 e cujos enredos dependem de eventos ocorridos também depois da sua morte: a invenção da pólvora (1605) e a circulação de panfletos sobre o Novo Mundo (1610). Quanto a Francis Bacon, escolhido no século XIX como o “verdadeiro” autor das obras, apesar da fundação de um jornal onde as obras eram meticulosamente estudadas com o fim de se encontrar pistas secretas que levariam a origem das peças a Bacon, não se chegou a uma conclusão convincente. Essa discussão ainda se encontra inconclusa nos meios acadêmicos.

O acontecimento que alimentou ainda mais essa questão foi a reviravolta sobre o conceito de autoria, ocorrida nas últimas três décadas, que trouxe mudanças na teoria e na crítica, afetando o estudo da literatura. A imagem romântica do artista como um gênio individual e transcendente foi substituída por um modelo de autoria mais amplo, baseado na cultura. Tem-se dado muita atenção às filiações institucionais e sociais do escritor, com o objetivo de identificar as condições e detalhes de sua participação numa comunidade discursiva. Sob essa nova luz, produções literárias de um autor como Shakespeare, por exemplo, são vistas como condicionadas e determinadas pelas ações das forças históricas e sociais, o que descarta as noções simplistas de autoria e de responsabilidade artística. No passado, os estudiosos tentavam identificar os livros que o escritor teria lido ou os debates de que teria participado. Hoje descarta-se a noção de influência artística e considera-se, juntamente com as teorias relativas à re-escrita embutida em todos os textos, que são as figuras políticas e as práticas

sociais específicas que contribuem para a criação do texto literário, mesmo quando essa relação não seja evidente. Essa é a análise que faz o “New Historicism”. Essa corrente crítica procura encontrar a reciprocidade entre o campo cultural e o artefato literário. Nesse sentido, tenta investigar como o texto dramático trabalha para transformar a cultura que o produz, insistindo na dispersão da responsabilidade pela criação da obra de arte. O autor torna-se um canal para o fluxo das forças culturais. Essa evanescência da agência individual coincide com uma verdade sobre o teatro: a sua natureza colaborativa, princípio pertinente a muitas áreas artísticas, cujo produto final resulta de um processo que envolve escritores, copistas, atores, censores, audiência e até a imprensa.

O filme participa também desse debate na medida em que apresenta a peça que está sendo escrita como um trabalho colaborativo. É Christopher Marlowe que, numa conversa de bar, dá suporte ao argumento de que foi ele o autor da maioria das peças, sugerindo o tema: “Romeu é... italiano. Sempre se apaixonando (...) Até que ele conhece a filha do seu inimigo. Seu melhor amigo morre em duelo com um irmão ou parente de Ethel” (NORMAN, 1999, p. 36). A cena sugere ainda que os dramaturgos auxiliavam e criticavam as obras uns dos outros, num verdadeiro trabalho de equipe. Ned Alleyn, o ator, propõe a inserção de uma nova cena, entre o casamento e a morte de Julieta. Nesses e em vários outros momentos do filme, o processo colaborativo de criação é ilustrado e implicitamente defendido. Mas o filme participa ainda da idéia de um autor evanescente. Quando Will começa a escrever a cena da sacada, suas linhas são declamadas em *voice-over* enquanto somos transportados alternadamente para o quarto de Viola e para o palco, durante o ensaio. O modo como essas cenas se fundem sugere a indefinição dos limites entre a arte e a vida. Para o casal, as linhas vão adquirindo um sentido duplo, à medida que o poeta escreve a história de ambos. Assim como Romeu e Julieta, Will e Viola estão condenados a se separar tragicamente, o que é pré-figurado quando Viola, ao ler as linhas de Romeu, ao fim da seqüência da montagem, reconhece tristemente:

Receio que...

Por ser noite, tudo isso não passe de um sonho.

É bom demais para ser verdade. (NORMAN, 1999, p. 87)

Diferentemente da maioria dos filmes denominados filmes de Shakespeare, que prioritariamente traduzem para o meio cinematográfico o texto das peças, o filme de John Madden tenta ser uma biografia dos “anos perdidos” da vida do dramaturgo, à qual são acrescentados elementos de imaginação e invenção para a forma em que se dá o processo de criação artística durante esses anos. Mas, a despeito de contemplar essa visão romântica, o filme sutilmente volta-se para a questão contemporânea de que todo texto é produto de um processo complexo de criação, realização e transmissão, mesmo que exista um autor solitário escrevendo. Na realidade hoje conta menos quem escreveu as peças do que o fato de que essas foram escritas e são admiradas.

Seguindo a tendência que imprimiu uma mudança nos filmes históricos, tornando-os parte da “indústria do patrimônio histórico”, *Shakespeare Apaixonado* também tentou criativamente re-escrever o passado, usando, nessa escrita, os artifícios de intertextualidade e de pastiche, com o objetivo de criar novas formas de história para contar a história não conhecida do “homem do milênio”.

Referências

ALBERGE, Dalya. A beginner's Guide to Bard Spotting. *The Times*, New York, p. 21, 23 jan. 1999.

ANONYMOUS. Shakespeare: always knew he'd make it. *Heat*, v. 13-19, p. 10-11, fev. 1999.

DAVIS, Todd F, WOMACK, Kenneth. Reading (and Writing) the Ethics of Authorship: *Shakespeare in Love* as Postmodern Metanarrative. *Literature/Film Quarterly*, Salisbury, v. 32, n. 2, p. 153-162, 2004.

DE GRAZIA, Magreta. The Scandal of Shakespeare's Sonnets. *Shakespeare Survey*, Cambridge, v. 46, p. 35-49, 1994.

GRAHAM, Trey. Finding Laughs Between the Lines. *USA Today*, New York, 10 jan. 1999. p. 5D.

HIGSON, Andrew. *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 282 p.

KLETT, Elizabeth. *Shakespeare in Love* and the end(s) of History. In:

CARTMELL, Debora H. *et al. Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. London: Pluto Press, 2001. p. 25-40.

McDONALD, Russ. *The Bedford Companion to Shakespeare: An introduction with documents*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2001. 451 p.

MONK, Claire, SARGEANT, Amy (Ed.). *British Historical Cinema: the history, heritage and costume film*. London and New York: Routledge, 2002. 269 p.

MONK, Claire. The British 'heritage film' and its critics. *Critical Survey*, London/New York, n. 7, p. 116-124, 1995.

MURPHY, Mary. Limited Lives: The Problem of the Literary BioPic. *Kinema*, Ontario, n. 17, p. 67-74, Spring 2002.

MURPHY, Robert. (Ed.) *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute, 2000. 196p.

NORMAN, Marc, STOPPARD, Tom. *Shakespeare Apaixonado: um roteiro*. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 153 p.

ROSENTHAL, Daniel. Twelve Great Shakespeare Myths. *London Times*, London, p. 34, jan. 1999.

ROTHWELL, Kenneth. Film Review. *Cineaste*, v. 24, n. 2/3, p. 78-80, mar 1999.

VINCENDEAU, Ginette. (Ed.) *Film/Literature/Heritage: a Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute Publishing, 2001.