

desenvolvimento do parágrafo, como a ordenação por tempo e espaço (em que espaço e onde ocorre a ação), mas, até certo ponto, tais regramentos serão aleatórios se não se tiver, antes: 1.º) o domínio dos recursos de expressão; 2.º) uma certa percepção de senso estético, que se adquire pela permanente e boa leitura.

Falamos acima em clareza e exatidão do texto e isto está intrinsecamente relacionado não só com a sua bem ordenada periodização, como também com a observância, de um lado, da codificação da língua escrita, e de outro, com o que se chama de defeitos e vícios de estilo. A codificação da língua inclui, além das regras elementares da gramática, as disposições acerca da pontuação, da acentuação e da ortografia. E para isso vale a ajuda dos manuais que tratam dessas questões, tanto quanto é importante a consulta sistemática aos bons dicionários.

Pequenos segredos do bom estilo: evitar pontuação exagerada, repetição dos "quês", períodos longos.

No tocante aos defeitos e vícios de estilo, aconselha-se, aos que escrevem, evitar as ligações defeituosas, a sucessão de palavras fortes, a pontuação exagerada, a repetição freqüente dos "quês", etc. E, se não se tiver ainda maior desenvoltura redacional, o melhor é começar-se pela construção de períodos curtos, menos sujeitos a erros, defeitos e vícios.

Evidentemente, tudo isso que expusemos não terá o condão, certamente, de ensinar ninguém a escrever, "pela simples razão — como acentua Massaud Moisés — de que só aprende a escrever correto e claro quem o faz diuturnamente e já se familiarizou com a leitura de bons autores". E aduz o mesmo professor: "... embora pareça meridianoamente óbvio, é forçoso lembrar que ninguém lê os livros por ninguém, e ninguém escreve por ninguém (exceto os discursos de encomenda); cada qual deve ler os livros que preferir e, concomitantemente, exercitar-se todos os dias na escrita para aprimoramento do estilo. Como ninguém aprende a escrever a máquina por correspondência, ou lendo manuais de datilografia, ninguém aprende a escrever tão-somente correndo os olhos pelas normas e ponderações contidas num livro acerca de redação: há que ler e escrever, sempre".

Geraldo Pinto Rodrigues, membro da Academia Paulista de Letras. Poeta, escritor e jornalista. Ex-professor de Técnica Redatorial da Faculdade de Comunicação Social "Cáster Libero".

OTHELLO

UM CLÁSSICO COM SABOR BRASILEIRO

Jairo Arco e Flexa

"Em caso de dúvida, o melhor é sempre montar um clássico." Foi com segurança e simplicidade que o ator Juca de Oliveira pronunciou a frase, em fins do ano passado, ao anunciar seu projeto de encenar *Othello* de William Shakespeare — um texto ausente dos palcos brasileiros há 25 anos, quando inaugurou a companhia de Paulo Autran, Tônia Carrero e Adolfo Celi. A decisão de Juca de Oliveira sem dúvida surpreendeu o meio teatral. Mais ainda: quando informou que o espetáculo, em que faria o papel-título, com Ney Latorraca como Iago, seria dirigido pelo próprio elenco — dispensando, assim os serviços de um encenador tradicional — não faltou quem dissesse que Juca de Oliveira estava movido por impulsos tão irracionais quanto os de *Othello*, sendo ambicioso como *Macbeth* e irresponsável como *Falstaff*, o gordo bonachão de *Henrique IV*.

O bom resultado do espetáculo, que na temporada de três meses, diversas vezes excedeu a lotação do Teatro Cultura Artística de São Paulo (1150 lugares), serviu para demonstrar que o ator-produtor sabia o que fazia. Depois do *Cultura Artística*, houve uma semana de apresentações no Teatro Cândido Mendes, em Campinas, de 837 lugares: na última, 1100 pessoas espremiavam-se na plateia, arrebatadas pelas intrigas de Iago e os ciúmes de *Othello*.

Animado com a repercussão, Juca de Oliveira decidiu levar *Othello* (é com essa grafia que o personagem está sendo apresentado) a pelo menos sete outras capitais, em julho, depois da Copa do Mundo. Por certo, ao lado do aplauso popular e dos elogios, sobram restrições, dirigidas tanto à concepção do espetáculo, quanto à linha de interpretação do elenco, às vezes excessivamente coloquial ou abrasileirada. É precisamente esse, entretanto, o aspecto que melhor caracteriza o "*Othello*" de Juca de Oliveira, sugerindo ainda um caminho proveitoso para a encenação de textos clássicos no Brasil. A calorosa acolhida ao espetáculo por uma plateia composta

em sua maioria por jovens abaixo de 25 anos — pela primeira vez diante de Shakespeare — provou, acima de qualquer possibilidade de dúvida, que o elenco havia encontrado um canal eficiente de comunicação com o público. Em linguagem teatral, a peça "passou" — e essa é a razão de ser do teatro.

Em que pese a ausência de um diretor a impor uma visão cênica unificadora, todos os detalhes do espetáculo que deve percorrer o Brasil revelam uma opção claramente definida. Em meio aos imponentes dispositivos cênicos concebidos por Flávio Império e à iluminação minuciosamente esculpida por Iacov Hillel, as peripécias do general negro *Othello*, sua jovem e alva *Desdêmona* e o traíçoeiro Iago fluem com a maciez de engrenagens bem lubrificadas, sem atritos ou engasgos. Para a plateia o tom é bastante familiar, a começar pela tradução, feita pelo próprio Juca de Oliveira. Sem dúvida, trata-se de uma versão que carece do preciosismo do trabalho que fez Onestaldo de Penafort para a encenação de Paulo Autran. Ele tampouco está escorado na segurança erudita com que Pêricles Eugênio da Silva Ramos traduziu *Hamlet* e *Macbeth*. A linguagem deste "*Othello*" fica muito mais próxima da irreverência e descontração com que Millor Fernandes traduziu *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*). Bem, mas "*Megera Domada*" é uma comédia. Estaria certo tratar coloquialmente uma tragédia como *Othello*, em que ocorre em cena meia dúzia de mortes violentas? Comandados por Juca de Oliveira, os atores apostam num Shakespeare jovem, vital, arrojado. Tal opção provavelmente escandalize os estudiosos mais ortodoxos, mas encontra respaldo no próprio autor.

A verdade é que em Shakespeare, elevados sentimentos e reflexões filosóficas misturam-se sem qualquer preconceito a cenas de violência, riso grosseiro e uma inconveniente preocupação com necessidades fisiológicas. Tal é o tecido da natureza humana, para o poeta. Não é por outra razão que, chocados com a sem-cerimônia com que o bardo de Stratford-on-Avon decepa membros em cena (raros filmes de horror exibem a carnificina de um "*Titus Andronicus*"), permitem-se referências diuréticas (como na cena do porteiro em "*Macbeth*", que bebeu mais cerveja do que devia) ou maliciosas insinuações de duplo sentido ("the head of their maidens, or their maidenheads" — um jogo de palavras entre "perder a cabeça" e "perder a virgindade") em *Romeu e Julieta* — e, suprema heresia, alterna verso e prosa — que muitos estudiosos franceses recusavam-se a considerá-lo um clássico. De fato para os cultores do irretocável rigor formal de Corneille e Racine, a incontida exuberância de Shakespeare atordoa, pela selvagem indisciplina.

É curioso notar, aliás, que João Caetano, o grande trágico brasileiro do século XIX, célebre por suas interpretações de *Othello* e *Hamlet*, não teria representado esses personagens segundo o original inglês. De acordo com pesquisas confiáveis, João Caetano baseou-se nas versões do autor francês Jean-François Ducis. Dramaturgo hoje merecidamente esquecido, Ducis reescreveu as tragédias de Shakespeare fazendo o possível para encaixar a exuberância do poeta inglês nos moldes exatos, contidos e cartesianos dos clássicos franceses do século XVIII.

Estamos diante de um Shakespeare jovem, vital, arrojado.

A presente encenação de *Othello*, buscando aproximar o texto clássico do espectador brasileiro, retoma uma tendência surgida na década de 60 com o Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal. Nacionalista por excelência, a idéia por trás daquele movimento era de que seria impossível ao ator brasileiro interpretar Shakespeare, Molière, ou

Lope de Vega, com o rigor estilístico de ingleses, franceses e espanhóis. O raciocínio não traz em si uma noção de superioridade ou inferioridade artística. Antes, baseia-se numa questão de especificidade cultural. Da mesma maneira, ao temperamento europeu seria impossível recriar em cena a preguiça tropical de Macunaima, a malícia do João Grilo de *A Compadecida* ou a peculiar obstinação do Zé do Burro do *Pagador de Promessas*.

Juca de Oliveira pretende ampliar mais ainda essa "brasilidade" na temporada de "*Othello*" no Rio de Janeiro, com a qual deverá encerrar a carreira do espetáculo. Sua intenção é deixar o personagem, sendo substituído no papel por Milton Gonçalves. Segundo o produtor, seria uma ótima oportunidade de dar a um ator negro o maior personagem negro da história do teatro.

Para os produtores, a opção pelos clássicos, filtrados ou não pela sensibilidade brasileira, pode revelar-se uma solução eficaz. Afinal, são peças que vêm provando sua capacidade de comunicação com o público há alguns séculos. Do ponto de vista artístico, oferecem a diretor e atores o repertório ideal para exercitarem seus talentos. Somente as peças de Shakespeare inéditas no Brasil constituem um riquíssimo painel de emoções suficientes para alimentar pelo menos dez temporadas teatrais. Por certo, os riscos são grandes. Mas quando o espetáculo dá certo, como no caso de "*Othello*" de Juca de Oliveira, a recompensa é proporcional.

Jairo Arco e Flexa, além de ator, é diretor teatral; fundador do Teatro Oficina. Jornalista, foi editor de teatro e cinema da revista *Veja*.



Juca de Oliveira (*Othello*) e Ney Latorraca (*Iago*).

A linguagem que empregam tem o fôlego da irreverência e da descontração.