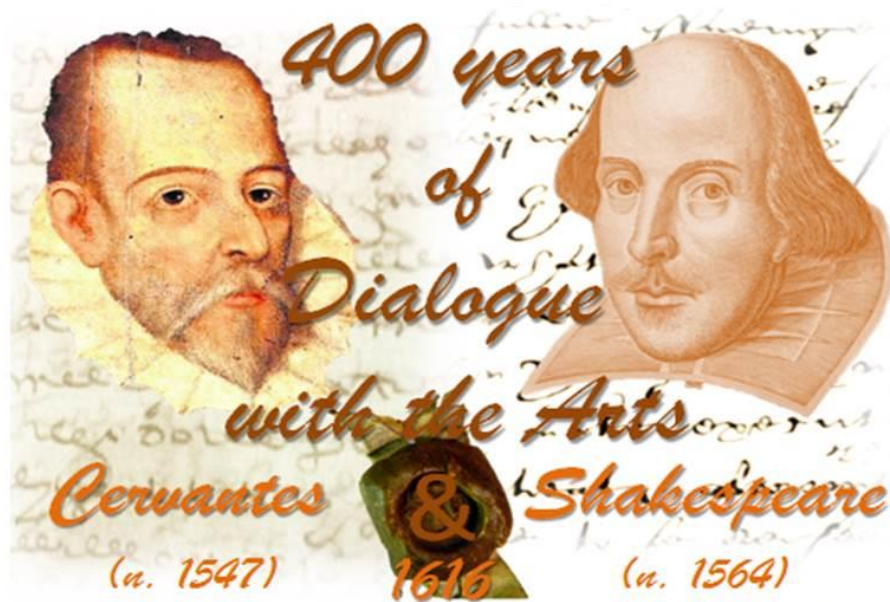


International Symposium



Livro de Resumos

Book of Abstracts

Eduardo Lourenço (Fundação Calouste Gulbenkian)

Daniela Marcheschi (Fondazione Dino Terra)
Benedetto Croce lettore di Shakespeare

Nel 1919, all'indomani della fine della I Guerra Mondiale, il grande pensatore, storico, uomo politico e critico italiano Benedetto Croce (1866 –1952) dedicò a Shakespeare uno studio, incluso nel volume *Ariosto Shakespeare e Corneille*, pubblicato a Bari, presso l'editore Laterza nel 1920. Si tratta di un saggio esemplare dello stile di Croce e delle modalità estetico-critiche elaborate dal filosofo. Quest'ultimo, in un serrato confronto con le interpretazioni più accreditate della sua epoca, approfondiva i «motivi e lo svolgimento della poesia», di Shakespeare, l'arte dell'autore inglese a partire dalla individuazione del «sentimento» che ne avrebbe caratterizzato la produzione teatrale. Nella lettura argomentata di Croce, Shakespeare è il «poeta cosmico di un mondo di contrasti insoliti», che ha creato personaggi come ad esempio Lear e Otello, Macbeth o Amleto, divenuti oramai «parti della nostra anima».

Robert F. Carver (University of Durham)

“‘Antique Fables” and “Fairy Toys”: The Construction of Theseus in Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*’

Over the course of the past 400 years, *A Midsummer Night’s Dream* has secured a place in the Western canon as one of Shakespeare’s most successful comedies, enjoying critical as well as popular esteem. The character most obviously invested with ‘authority’, however, is problematic on several levels. Outside the play, Theseus’ hold on historical reality has always been precarious: he is both the contemporary of the legendary Hercules and the national hero of Athens, accredited with the unification (*synoikismos*) of the different communities of Attica. Plutarch, reflecting this dichotomy, accords him one of his *Lives*, while warning about the reliability of ‘Poets’ fables’. Within the play, Theseus’ discourse on ‘The lunatic, the lover, and the poet’ (V.i.4-22) serves as a useful foil to (or relief from) the imaginative and romantic excesses of the wood scenes. Yet in advocating ‘cool reason’ over ‘imagination’, while dismissing the lovers’ stories as ‘antique fables’ and ‘fairy toys’, Theseus (one of the more fabulous of the ancient heroes) denies the very sources of his own substance and authority.

Part of the difficulty stems from Shakespeare’s apparently indiscriminate mixing of late-medieval and classical material. In Chaucer’s *The Knight’s Tale* (a work indebted, in turn, to Boccaccio’s *Teseida*), Theseus is ‘lorde and gouernour’ of Athens, a mighty ‘conquerour’ famed for his ‘wisdome, and his chevalry’ (lines 3-7). In Thomas Cooper’s *Thesaurus* (1565), however, Theseus is described as ‘a strong and valiaunte man ... who was much defaced by breakynge his feith, which he had promysed to Ariadne’. This paper will attempt to ‘find the concord in this discord’ (V.i.60), exploring the dialogue that Shakespeare creates between the Chaucerian, Euripidean, Ovidian, Plutarchan, and Senecan representations of Theseus, and exposing the murky mythology and tragic potential that lurk beneath the coruscating surface of the comedy.

Michael Pascalis (University of Crete)
On the Greekness of Shakespeare's Greek Proper Names

Ben Jonson's famous statement about William Shakespeare's "small Latine and lesse Greeke" occurring in the Preface to the First Folio edition of the plays (1623) has haunted students and studies of the author's acquaintance with the language and literature of classical antiquity. In his two-volume study on the subject T. A. Baldwin pronounced himself in a more specific fashion concerning Greek: "We have put the conventional Greek texts into the hands of Shakspere [sic], and to our interrogatories on most of them he has answered with a clear voice, 'Graecus est; non legitur.'" As to which texts, if any, Shakespeare had read in the original Greek we are in the dark. Baldwin argued that "There is some not wholly conclusive evidence that Shakspere [sic] had read in Greek at least part of the New Testament." Another, perhaps more fruitful, way to explore Shakespeare's acquaintance with the Greek language would be to test his alertness, as manifested in name play, to the meaning of names of Greek origin occurring in his tragedies and comedies. Since Homer's time punning on names was common in Greek literature and continued into Latin and English literature. It involved the true meaning of names or more commonly false etymologies. Proper names inserted into a narrative, dialogue or description would sometimes release their existing meaning or meanings (if the name had two components) and would develop new contextual meaning(s). It was not uncommon for Latin authors to exploit the (true or false) etymology of Greek names. There was, and there still is, no limit as to what meaning(s) a proper name could evoke, depending on the author's imagination and the eye of a competent reader. Shakespeare's skill at word play and name punning is brilliant and famous and concerns both English and Latin names (like Perdita, Marina, and Miranda). Yet, to the best of my knowledge, Shakespeare does not pun on a single Greek name in its immediate context, which would suggest that his acquaintance with Greek was very poor. In my talk I will discuss suggestions that involve the broader context of a play, dubious or debatable cases as well as the playwright's possible mediated acquaintance with the meaning of Greek names.

João Craveirinha (FLUL, CLEPUL)
Fontes de *Romeu e Julieta*: *Leyli and Majnun*

A obra de William Shakespeare (1564-1616) é não só uma reflexão sobre a Vida, mas em última análise, é um reflexo da Vida, ou seja, da Humanidade – da nossa humanidade. No caso de ***Romeu e Julieta***, aspectos dos conflitos eternos provocados pelo ódio entre as grandes famílias, e consequentemente a vendeta, e pela ousadia do Amor de Juventude, são o tema da peça. Obviamente, toda a acção da mesma, plasmada no enquadramento social do século XVI, sob a roupagem da herança formal clássica da Grécia antiga que por sua vez terá absorvido da cultura clássica oriental (persa) e africana Khemet (antigo Egipto).

Em conformidade com a "literatura de costumes", Shakespeare desloca a acção da peça para longe do ambiente e do público da Inglaterra do seu tempo, estratégia que lhe permite assestar o seu olhar de observador imparcial sobre o tema da peça.

Em ***Romeu e Julieta***, Shakespeare inspira-se na lenda beduína (pré-islâmica) de ***Leyla e Majnun*** com o seu "amor louco". A lenda teve grandes repercussões na literatura europeia, deu alma aos Trovadores do século XII, no Sul de França, e ao Amor Cortês.

Com a profundidade da lenda, profunda no Tempo, profunda no tema, complexa nas interpretações, Shakespeare confirma-se na qualidade única de observador intemporal. Acrescentaríamos que este autor britânico reconstrói situações da complexidade da espécie humana vertidas num contexto verbal de proximidade e de distanciamento, criando uma unidade contextual comum aos sentimentos humanos – bons ou maus.

"Leyli and Majnun" is an immortal love story sometimes compared to "Romeo and Juliet" though it predates Shakespeare in oral tradition by more than 1,000 years. Today, it is still one of the most popular epics of the Middle East and Central Asia among Arabs, Turks, Persians, Afghans, Tajiks, Kurds, Indians, Pakistanis, and, of course Azerbaijanis. (Guinhut 1998, 2)

By 'Mphumo' John Kraveirinya
Sources of "Romeo and Juliet"

The work of William Shakespeare (1564-1616) is not only a reflection on life, but ultimately is a reflection of life, that is, of humanity – of our humanity.

In the case of ***Romeo and Juliet***, aspects of the eternal conflicts caused by hate between the great families, and consequently the vendetta, and the boldness Love of youth, are the subject of the piece. Obviously the action, based in sixteenth century social framework, but impregnated by the classical heritage of ancient Greece which in turn will have absorbed much of the Eastern classical culture (Persian) and African Khemet (Ancient Egypt).

In accordance with the "literature of manners," Shakespeare shifts the action of the play away from the local environment and from the public of England of his time, artifice that allows him to point to the theme of the play as an observer with impartial look.

In *Romeo and Juliet*, Shakespeare is inspired from the Bedouin legend (pre-Islamic) 'Leyla and Majnun' with its "crazy love". The legend had major repercussions on European literature, gave soul to the Troubadours of the twelfth century in southern France, and to the Courtly Love.

With the depth of the legend, very deep in time and in the subject, but complex in interpretations, Shakespeare is confirmed in the unique quality of timeless observer. We would add that this British author reconstructs situations with typical complexity of the human species poured in a verbal context of proximity and distance, nevertheless, able to create a common contextual unity for all human feelings – good or evil.

"Leyli and Majnun" is an immortal love story sometimes compared to "Romeo and Juliet" though it predates Shakespeare in oral tradition by more than 1,000 years. Today, it is still one of the most popular epics of the Middle East and Central Asia among Arabs, Turks, Persians, Afghans, Tajiks, Kurds, Indians, Pakistanis, and, of course Azerbaijanis." (Guinhut 1998, 2)

Maria de Jesus Cabral (Universidade de Lisboa) e
Bruno Anselmi Matangrano (Universidade de São Paulo)
Shakespeare e Eugénio de Castro

Por inúmeros motivos, seja devido aos questionamentos existenciais e ontológicos de Hamlet, seja pelo poder simbólico da imagem da pobre Ofélia morta na água, ou ainda, pelo tema do amor de

Romeu e Julieta, cuja morte se apresenta como possibilidade de redenção, transcendência e realização, o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare tem uma ressonância indelével nos artistas finesseculares em países como França, Bélgica, Portugal e Brasil, nos quais a poética simbolista mais floresceu. Inúmeras são as referências, releituras, ou “arrière-textes” do poeta e dramaturgo inglês mormente na faceta dramática dos autores do movimento. É o caso bastante conhecido do primeiro teatro de Maeterlinck (1890-1896), mas também é o caso, em Portugal, da peça *Belkiss* (1894), de Eugénio de Castro, poeta que em diversos momentos evidencia sua admiração pelo autor de *Otelo*. Em *Belkiss*, a trama constrói-se a partir de uma atmosfera sobrenatural, característica também shakespeariana, que se entrelaça com a estética da sugestão numa *teatralidade de linguagem* muito própria da *maneira* simbolista. A intervenção procurará evidenciar o diálogo estabelecido pelos simbolistas com Shakespeare, em especial no concernente à inserção do elemento sobrenatural em cena como forma de sugestão, para em seguida, destacar os traços shakespearianos presentes na *Belkiss*, de Castro, talvez a mais bem realizada obra do teatro simbolista (em) português, que, estranhamente (ou não), parece ter sido concebida, antes para ser lida, do que representada.

Aldo Setaioli (University of Perugia)
Antony's Speech in Shakespeare's *Julius Caesar* and the Ancient Sources

The speeches delivered at Caesar's funeral by Brutus and Antony in Shakespeare's *Julius Caesar* are both influenced by the Tudor translation of Appian's historical work. Possibly Shakespeare also echoes Suetonius's remark about the lack of a formal *laudatio* when he has Antony say "I come to bury Caesar, *not to praise him*". Appian's influence is further confirmed by the numerous theatrical features in his rendering of Antony's speech echoed in Shakespeare as well as by lexical correspondences with Appian's Tudor translation.

Pascale Drouet (University of Poitiers)
Shakespeare, Cervantes and books. On *Love's Labour's Lost*, *The Tempest*, and *Don Quixote*

Both Shakespeare and Cervantes were preoccupied with books and the tragicomic effects of obsessive reading, as their respective works show. In this paper, I'd like to address the issue of reading (which books, written by whom, what for?) in early modern England and Spain, focusing on Shakespeare's *Love's Labour's Lost* and *The Tempest*, and on Cervantes' *Don Quixote*, in which some of the characters are so engrossed in reading that they come to forget about the external world or to subjectively decipher it through books and their own distorted projections. The gentlemen of Navarre vow to “live in philosophy” for three years; Prospero, “transported / And rapt in secret studies”, thus neglecting worldly ends, loses his dukedom; the Knight of the Sorrowful Countenance can but exclusively face the world with chivalric codes.

Comparing Shakespeare's 1594 comedy and 1611 tragicomedy with Cervantes' novel in two parts (1605 and 1615), this paper will deal with the danger that lies, on the one hand, in excessive and exclusive reading, and, on the other hand, in renouncing one's own library. It will then argue that both Shakespeare and Cervantes not only offer us “une critique de la bibliothèque comme instrument du monde”¹, but also experience the same epistemological rupture, thus distancing

themselves from old styles (euphuistic, Petrarchan) and old genres (chivalric, pastoral, picaresque) and offering new ways of writing that could be termed modern polyphony, "récit ouvert"² as Canavaggio puts it, and "bonne écriture"³ in the Derridean meaning of the phrase.

¹ "A criticism of the library as an instrument to decipher the world". Michel Onfray, *Le Réel n'a pas eu lieu. Le Principe de Don Quichotte*, Paris, Éditions Autrement, 2014, p. 42.

² "Open story". Jean Canavaggio, "Introduction", in Cervantès, *Don Quichotte, précédé de La Galatée (Œuvres complètes romanesques, I)*, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 2001, p. xl.

³ "Good writing". Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, Traduction et présentation par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, coll. "GF Flammarion", 2004, p. 361.

José Eduardo Franco (Universidade Aberta, Cátedra FCT/Infante Dom Henrique de Estudos Insulares e da Globalização (Universidade Aberta/Polo do CLEPU, da FLUL)

Nicolas Lori (Laboratório de Neuroimagens e Neurociências (LANEN) da Fundação INECO, Rosário, Argentina)

Aplicação do herói messiânico à 'equação de Shakespeare': para uma comparação das Utopias de Vieira e de Kant"

A utopia de Vieira, e em comparação com outras utopias, a utopia de Vieira, mais apta a responder aos desafios da globalização hodierna. Mas esta foi também uma previsão de Shakespeare, porque nos seus dramas é a perspetiva Católica/Vieirista associada com a "mãe-terra" que triunfa no final do enredo e não a perspetiva Puritana/Kantiana associada analogicamente ao "pai-trovão". Então a atualidade da utopia de Vieira pode ser uma espécie de validação de desfecho do drama de Shakespeare, e ambas são uma rejeição da utopia de Kant. Será esta a nossa hipótese que pretendemos demonstrar na nossa comunicação.

António Manuel de Andrade Moniz (FCSH-UNL, CHAM-UNL/Uaç, CLEPUL)

Maria Celeste Moniz (CHAM-UNL/Uaç)

O Infante D. Pedro de Avis, 1º Duque de Coimbra, O 'Hamlet' Português (Século XV)

A partir desta feliz adjetivação de Oliveira Martins no seu livro *Os Filhos de D. João I*, procuraremos aprofundar a comparação entre o Infante e a personagem shakespeariana, quer nas marcas de personalidade, quer no diálogo continuado com a morte, quer no destino trágico de ambos.

Procuraremos, também, estabelecer comparações entre os implacáveis inimigos do Infante D. Pedro, nomeadamente a rainha D. Leonor de Aragão, viúva de D. Duarte, e o seu meio-irmão bastardo, D. Afonso, 1º duque de Bragança, e seu filho primogénito, D. Afonso, conde de Ourém, com outras marcantes personagens das tragédias de Shakespeare, nomeadamente Otelo e Macbeth.

**The Infante Dom Pedro de Avis, 1st Duke of Coimbra,
'The Portuguese Hamlet' (15th century)**

Using this meaningful expression by Oliveira Martins in his book *The Children of King João I*, we will try to reinforce the comparison between the Portuguese prince and the Shakespearean character either in their personality features, or in their continuous dialogue with death, or in their both tragic destinies.

We will also try to compare Dom Pedro's deadly enemies, namely the Queen Leonor of Aragon, King Duarte's widow, and his bastard half-brother Afonso, 1st Duke of Bragança, and his elderly son Afonso, Count of Ourém, with other strong characters in Shakespearean tragedies *Othello* and *Macbeth*.

La Salette Loureiro (FCSH-UNL)
A presence de Shakespeare na escrita de Nuno Bragança

Quando em 1981, numa entrevista, Nuno Bragança é questionado sobre as influências que terá recebido, o autor não admite que isso tenha acontecido, mas reconhece que existem escritores muito importantes para si. Depois de elencar um grande número, remata dizendo «E sempre e sempre o Shakespeare, o Montaigne...».

Entretanto, o seu conhecimento profundo da obra do dramaturgo inglês e a admiração que esta lhe suscita, revelara-se já vinte anos antes, num texto inédito de 1961, onde considera que Shakespeare «nasceu, escreveu e morreu de forma tal que ninguém o conseguiu igualar em alcance e perenidade». Trata-se de um texto de crítica da adaptação cinematográfica da peça *Macbeth*, por Orson Welles, onde Bragança analisa as características da obra do autor inglês que contribuem para essa intemporalidade e universalidade. Nessa análise, constatamos a coincidência entre aquilo que Shakespeare realiza artisticamente e aquilo que Bragança e as suas personagens-escretores defendem e praticam na escrita literária, o «mergulho» até ao mais recôndito do humano, como se pode ver em múltiplos textos do autor.

Literariamente, depois de breves alusões a *Romeu e Julieta* e *Hamlet* em *A Noite e o Riso*, em *Square Tolstoi*, através de práticas intertextuais muito peculiares na escrita braganciana, as peças *Hamlet* e *Macbeth* são convocadas para produzir efeitos de sentido sobre duas das linhas de acção do romance: a relação amorosa e a luta política do protagonista. No primeiro caso, a designação da protagonista de «Ofélia», que ocorre desde o início, reforçada pelo facto de este não ser o seu nome, remete desde logo para *Hamlet*, o que é confirmado por cenas subsequentes. Por outro lado, uma citação de *Macbeth* coloca em perspectiva a luta política do protagonista, fazendo como que um ponto da situação do estado de coisas e apontando simultaneamente para o passado e o futuro.

Amadeu Prado de Lacerda (Hospital de S. Bernardo, Setúbal)
Medicina na época de Shakespeare: os problemas, o pensamento e as suas figuras

Rui Teigão (UL)

Linhas de continuidade no trabalho de actor no Teatro da Cornucópia

(Nos ensaios de reposição do espectáculo *Hamlet* de William Shakespeare, com tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen, encenação de Luis Miguel Cintra e co-produção do Teatro da Cornucópia e da Companhia de Teatro de Almada).

Entre Agosto e Setembro de 2015 assisti aos ensaios para a reposição deste espectáculo (cerca de dois meses e meio após a estreia no Festival de Almada). Nesse período, recorrendo aos processos de registo da genética teatral, descrevi e analisei o trabalho de actor e preparei uma comunicação que apresentei, no mesmo mês, no 2º Colóquio de Genética Teatral na FLUL. Vou voltar a pegar nesses registos, para confrontar as características do trabalho de interpretação observado nos ensaios, com as declarações dos actores sobre esse trabalho. Neste confronto será evidente a existência de linhas de continuidade na prática de teatro desta Companhia, o que significa também, de uma forma de pensar.

Maria Filomena Louro (Universidade do Minho, CEHUM)

Ver a Comédia, questionar o cânone: As produções de *Much Ado* e *Winter's Tale*

Do reportório de comédia produzido pela Cornucópia ao longo da sua longa carreira podemos estabelecer algumas linhas discursivas que se manifestam muito claramente nas produções das comédias shakespearianas que analisaremos.

Muito Barulho por nada, produzida em 1990 e *O Conto de Inverno* em 1994 nestas produções reproduzem com um misto de fidelidade e licença a obra consagrada ao longo dos séculos. Comédias pouco cómicas mas cheias de sortilégios levam-nos a mundos re-criados que consagram o primado do ator / encenador como criador ao mesmo nível de autoridade que o dramaturgo original.

Miguel Ramalhete Gomes (CETAPS/FLUP/ESSE-IPP)

De quem é esta campá, homem?": Sobre o *Hamlet* de Luís Miguel Cintra (2015)

A encenação de *Hamlet* por Luís Miguel Cintra, numa co-produção do Teatro da Cornucópia com a Companhia de Teatro de Almada, estreou a 5 de Julho de 2015 no 32º Festival de Teatro de Almada. Esta versão quase integral da mais longa peça de Shakespeare, **na tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen**, foi inicialmente apresentada como uma despedida a espectáculos como este, "com uma duração que não seja aquela que está prevista no funcionamento da sociedade" (Luís Miguel Cintra, em entrevista ao *Público*). Alguns meses mais tarde, *Hamlet* revelou-se uma despedida dos palcos por parte de Cintra, por motivos de saúde, ao passo que Cintra reflectia ainda, em entrevista ao *DN*, que a Cornucópia não poderia nem deveria continuar muito tempo, aludindo a uma substituição de gerações.

É precisamente em volta desta relação entre as gerações que, tenciono argumentar, gira esta encenação de *Hamlet*. Nesse sentido, irei referir-me a uma outra encenação integral de *Hamlet*,

por parte de Heiner Müller, estreada em 1990 e pensada também ela como uma despedida, se bem que uma despedida à República Democrática Alemã, que se eclipsara no período em que a encenação fora sendo preparada. Esta breve comparação servirá para reforçar a ideia de que *Hamlet*, uma peça também sobre a violenta substituição de gerações, é uma história mais de fins do que de começos. Nos conselhos que o jovem Hamlet dá ao velho actor e no vasto cenário fúnebre que domina o quinto acto, Luís Miguel Cintra parece assim encenar o seu próprio enterro simbólico, assim como o de toda uma forma de fazer teatro.

Sara Carinhas (Atriz, FLUL)
On the Shakespeare Lives Project

Catarina Firmo (FLUL, Centro de Estudos de Teatro)
Rotas de Shakespeare com marionetas e formas animadas

A dramaturgia de Shakespeare foi ao longo dos tempos um território convidativo à presença de marionetas e formas animadas, evocativa do ambiente festivo e carnavalesco, da comédia dos disfarces, da metamorfose e da subversão de hierarquias. Na cena portuguesa contemporânea, a sua obra estimulou marionetistas e criadores como João Paulo Seara Cardoso do Teatro de Marionetas do Porto (*Macbeth*, 2001), Luís Vieira e Rute Ribeiro da Tarumba (*Tempestade* 1997, *Sonho de uma Noite de Verão* 2010), José Gil e Clive Chandler da S.A Marionetas (*Tempestade*, 2008) que reconstruíram e reinventaram as suas peças, reconhecendo nelas cumplicidades transversais ao nosso presente. Neste estudo proponho percorrer algumas encenações decorridas no final do século XX e início do século XXI em Portugal que revisitaram a dramaturgia de Shakespeare, explorando novas direcções e interpelações cénicas. Que possibilidades performativas e vias dramáticas nos podem oferecer estas revisitações? Procurarei observar o modo como a sua dramaturgia estimulou novos trilhos nos palcos de hoje, observando cumplicidades e dissonâncias com o teatro de marionetas e formas animadas.

Marcelo Alves (Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade do Vale do Itajaí-UNIVALI)
Os dramas da desobediência civil em Shakespeare e Hobbes

Os estudos shakespearianos quando se voltam para o campo da política frequentemente se vêm tentados a fazer de Maquiavel umas das principais fontes capazes de explicar o tipo de realismo político que amiúde se pode encontrar nas peças do Bardo. A tentação de se fazer tal aproximação é maior ainda quando se verifica que o próprio Shakespeare cita o nome do florentino três vezes em sua obra. Mas se é verdade que a leitura atenta da obra shakespeariana obriga a reconhecer, de um lado, que o realismo maquiaveliano comparece em várias peças do Bardo – nem que seja na forma caricatural com a qual o teatro elizabetano estava bastante familiarizado –, é forçoso, por outro, reconhecer que aquele realismo é incapaz de contemplar toda a complexidade política e humana que as peças shakespearianas põem em movimento. Exemplo disso é o modo como o tema central da obediência/desobediência aparece tematizado na obra de Shakespeare. Em várias

de suas peças, a desobediência ocupa um lugar decisivo, arrastando quase sempre rei e reino à ruína ou à beira dela. Por isso, vários comentadores lêem em Shakespeare uma defesa da obediência em perfeita sintonia com a ideologia Tudor. Também se sabe o quanto Hobbes insiste sobre a necessidade da obediência para a vida em sociedade e para a própria preservação da vida dos indivíduos, o que o levou muitas vezes a ser tachado como defensor de um absolutismo *tout court*. Mas, se a defesa da obediência parece, à primeira vista, ser a tônica tanto em Shakespeare como em Hobbes, há também em suas obras elementos que reconhecem os limites da obediência devida ao soberano. Em peças como *King John*, *Richard II* e *Henry VI*, os problemas e dilemas em torno da obediência/desobediência vêm à tona em toda a sua complexidade de carne e espírito e reiteradamente apresentam a capacidade de oferecer proteção por parte do soberano como pressuposto do dever de obediência do súdito e, ao mesmo tempo, como limite para essa obediência, ou seja, sinalizam que, como afirma Hobbes no *Leviathan*, “a obrigação dos súditos para com o soberano dura enquanto, e apenas enquanto, dura também o poder mediante o qual ele é capaz de os proteger”.

Adelson Oliveira Mendes (Universidade do Estado da Bahia)
A SUBSTITUIÇÃO DE REI NA COROA DINAMARQUESA NA PEÇA HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Em *Hamlet* (1600-1601), de William Shakespeare, a partir do fratricídio cometido por Cláudio contra o rei Hamlet, ocorre a usurpação da coroa do reino dinamarquês. Como estudo desse movimento na cena dramática, a comunicação propõe investigar os atos de Cláudio dentro do castelo de Elsinore articulados com a obra de Niccolò Machiavelli, *Il Principe* (1532). Com uma perspectiva utilitária de salvaguarda do reino, a comunicação proposta defende, tendo por base o pensamento maquiavélico, que Cláudio cumpriu seu papel. Como reforço teórico, os estudos de George Wilson Knight, em sua obra *The Wheel of Fire* (1930), são utilizados para destacar algumas das qualidades que tornam o rei Cláudio um habilidoso governante. A experiência enquanto governante e homem de poder também são buscadas em Northrop Frye, em seu livro *On Shakespeare* (1986), atenuando o lado cruel que tantos críticos ressaltaram existir em Cláudio e comentando suas decisões acertadas na corte. Tenta-se aqui de afirmar que, na peça *Hamlet* (1600 – 1601), a única opção para o rei, depois das evoluções na peça, é matar o sobrinho a fim de preservar a estabilidade do comando e, por fim, do reinado. Sendo dessa forma, a escolha feita pelo personagem rei Cláudio não o diferencia de alguns outros importantes atos feitos pela obrigação de seu papel ou necessidade de permanência nesse papel.

Thiago Martins Prado (Universidade do Estado da Bahia)
DA PERSONAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO À PERSONAGEM DOS QUADRINHOS: O CASO POLÔNIO

A tradução intersemiótica de uma personagem do gênero dramático para os quadrinhos parece ser facilitada pela realização do texto teatral em cena. No palco, um artista de HQ pode estudar dinâmicas muito diretamente ligadas ao uso da imagem: gestos, pausas sugestivas de falas, entonações de vozes e expressões faciais. Entretanto essa facilidade é mera aparência se se entender a distância em que essas duas linguagens encontram-se: a do gênero dramático busca

uma interpretação do texto para dotá-lo de movimento imediato como resultado inerente ao processo de causalidade – as personagens, entre falas e ações, podem gradativamente consolidar ou complexificar suas características no decorrer das encenações; o gênero dos quadrinhos ativa seu movimento com uma série de quadros estáticos, em que a evolução do caráter da personagem do gênero dramático é substituída por uma imagem com alto poder de síntese e que possa concentrar diversas informações de comportamentos, de gestos e de distribuição de espaços num único quadro. A atividade de elaborar um conceito convincente à personagem Polônio, de *Hamlet*, e de sustentá-lo em forma de desenho e com a tipologia dos balões deve ser inicialmente encarada com esse mesmo grau de dificuldade de que se tratou até então. E talvez um pouco mais, pois a crítica especializada aponta direções diversas: a) Amora (2006) destaca o caráter de Polônio como desastrado, bisbilhoteiro e imprudente; b) Vygotsky (1999) atribui a Polônio o papel de vítima do inevitável fim catastrófico; c) Bloom (2004) impõe a Polônio uma condição de personagem periférico; d) Jones (1970) compreende Polônio por meio do processo de decomposição do arquétipo paterno pelo príncipe Hamlet; e) Frye (1992) enfatiza a metonímia que Polônio representa como pai assassinado que precisa ser vingado, assim como acontece com o pai de Hamlet, etc. Como forma de solução pensada pelos adaptadores, as versões para quadrinhos de Grant e Mandrake (1990), da Equipe East Press (2013), de Srbek e Shibao (2013) e de Emma Vieceli (2011) servirão para ilustrar o caso da personagem Polônio nos HQs.

Flávia Rodrigues Monteiro (Universidade de Minas Gerais/FALE)
Concepções intermidiáticas em *Much Ado About Nothing*/ *Muito barulho por nada* de Joss Whedon

A popularidade de Shakespeare através dos séculos deve-se, em grande parte, aos mais diversos processos de adaptação de suas obras em diversas mídias. Atualmente, podemos dizer que o cinema é um dos maiores colaboradores para a produção de adaptações do Bardo. Em 2012, o diretor Joss Whedon dirigiu uma adaptação da peça *Muito barulho por nada*, na qual utilizou a própria casa como locação. O filme não só utiliza o texto shakespeariano como fonte mas também extrapola a literatura e emprega referências às outras artes, mídias e elementos da cultura pop. Na peça, Shakespeare indica a conversão do poema “Sigh no more” em música. Whedon não utiliza a música inspirada no poema somente na cena sugerida pelo Bardo; ao invés disso, ele transforma a música na principal trilha do filme. Além disso, a escolha do diretor em produzir o filme em preto e branco associada à escolha do figurino remete aos grandes clássicos cinematográficos de por volta da metade do século XX. O filme também homenageia outro gênero fílmico através do personagem Dogberry e seus homens, que se vestem e agem como o estereótipo do policial de filmes de ação. Podemos também encontrar referências à fotografia, pintura e outras artes performáticas no filme. Portanto, Whedon conseguiu explorar a potencialidade da mídia fílmica, fazendo com que sua adaptação englobe as três sub-categorias intermidiáticas propostas por Irina Rajewsky: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. *Muito barulho por nada* de Whedon pode ser compreendido como um objeto midiático pleno, uma prova que Shakespeare pode ser atual mas sem deixar para trás elementos que fazem parte da tradição das artes e mídias.

Delzi Alves Laranjeira (Universidade do Estado de Minas Gerais)

O global e o local em Shakespeare: a música como amálgama cultural na montagem de Romeu e Julieta, do grupo Galpão

A universalidade do texto de Shakespeare é um truísmo nos estudos que lidam com a obra do dramaturgo inglês. O questionamento dessa universalidade, por muito tempo vista como uma força pela qual os valores de culturas dominantes se impõem, tem sido observado por meio de apropriações da obra shakespeariana que resultam em produções interculturais criativas e radicais. A montagem de 1992 da peça Romeu e Julieta, pelo grupo Galpão, companhia teatral de Minas Gerais, no Brasil, caracteriza um desses momentos de apropriação de uma das obras mais conhecidas do autor. Na adaptação, a música utilizada em cena ocupa um espaço central na trama. Os atores tocam e cantam músicas oriundas do cancionário do estado de Minas Gerais, canções tradicionais já introjetadas na memória cultural do povo mineiro. Dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, que contempla uma noção de cultura plural e híbrida, para além de um conceito intrinsecamente ligado à hierarquização e elitismos, a montagem de Romeu e Julieta do Galpão insere o texto shakespeariano em uma seara cultural que, como enfatiza Hall (1997) “penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo”. A inserção de elementos tipicamente locais e de cunho popular, como as músicas do folclore mineiro, na adaptação do grupo Galpão, demonstra a pertinência e a atualidade do diálogo entre o global e o local nas abordagens ao texto de Shakespeare, e também resgata o valor da música nas performances para a audiência do teatro elisabetano, valor esse que, como demonstra a enorme recepção da adaptação da peça, tanto dentro, como fora do Brasil, torna-se crucial para uma compreensão da recepção da obra de Shakespeare em contextos locais.

Panel on Cardenio and Shakespeare

Authentic Philological Forgeries: Cardenio’s Case and Shakespeare’s Canon.

The eighteenth-century English history of the revival of Shakespeare’s theatre comprises both tenacious philological work aimed at the discovery of the ‘authentic text’ and, contrariwise, creative experiments in adaptations and rewritings, sometimes ending up in downright forgeries. At a time when the debate on the notion of authenticity boosted the rise of the new genre of the novel, with the oxymoronic invention of strategies of fictional veridiction, as well as ever new publications providing attempts at forging the Canon, the title chosen by Lewis Theobald for what he claimed to be his own adaptation of Shakespeare-Fletcher’s lost Cardenio, i.e. *Double Falsehood*, does not appear coincidental. While in the Preface its author-adaptor strove to support the play’s authenticity, the title provided a metatextual innuendo at the play’s own ambiguity, which invites speculation on its cultural and literary import in both thematic and cultural terms, as well as relating to its philological status.

The panel will discuss the position of this play within this context by considering its intertextual filiation from Cervantes’ story of “Cardenio”, its relation with other Shakespearean works, as well as with ancient models. It will also examine the delicate balance between issues of authenticity and forgery from the point of view of eighteenth-century practices of translation, adaptation, and rewriting.

Panellists: Silvia Bigliuzzi (Verona University), “Whose double falsehood? Dramatizing Cardenio’s Lucia Nigri (University of Salford, Manchester), “*The History of Cardenio, The Lady’s Tragedy, and*

Double Falsehood: intertextual enigma or improbable affiliation?"

Lisanna Calvi (Verona University), "Copied from the age". The Use of Rape in Lewis Theobald's *Double Falsehood*".

Mário Bastos (University of Lisbon) "Sincerity and Lying in *Double Falsehood*" (Provisional Title)

Abstracts:

Silvia Bgliazzi (Verona University)

"Whose double falsehood? Dramatizing Cardenio's narrative"

It is an irony of *Double Falsehood*'s history that its own title should allude to such a delicate topic as falsity. While traversing the whole play with a more radical function than identifying occasional episodes of betrayal and hypocrisy, it insinuates that forgery is in fact what it is based on, despite the authenticating attempts contained in the paratext. Recent critical debate has convincingly discarded this option by providing stylometric proofs, but the play's overall dramatic cast still needs investigation. This paper will offer an analysis of the dramatic restructuring of the play's narrative source in the light of its revision of the core issue of the 'double falsehood' alluded to by the title, its thematic and dramatic articulation, as well as its implication in a complex texture of disseminated references to (dis)simulation, cozening, camouflage, and forgery. The play clearly thematizes the ambiguity itself of truth and fiction, and this reverberates upon its own ambiguous philological status. Starting from an analysis of the passage in Shelton's *Don Quixote* where Cardenio reflects upon Luscinda's betrayal, the paper will focus upon the first act of *Double Falsehood* and Shakespeare's assumed hand in it, with particular reference to echoes from *The Two Gentlemen of Verona* and *Romeo and Juliet*. The discussion will be set within the broader context of the eighteenth-century debate upon the construction of Shakespeare's canon and its interest in issues of authenticity.

Lucia Nigri (University of Salford–Manchester)

***The History of Cardenio, The Lady's Tragedy, and Double Falsehood*: intertextual enigma or improbable affiliation?**

The eighteenth-century literary case of the three Shakespeare manuscripts owned by the literary editor and writer Lewis Theobald remains an intriguing enigma of the British theatre. Often at the centre of controversies on plagiarism (see *Oxford Dictionary of National Biography*), Theobald claimed that he had based his *Double Falsehood; or, The Distrest Lovers* upon his (never found) copies of the lost *Cardenio*. However, according to Charles Hamilton's *Cardenio or The Second Maiden's Tragedy*, Theobald's play is significantly indebted to another anonymous early modern play, known to modern criticism as *The Second Maiden's Tragedy* or *The Lady's Tragedy* (1610-1611).

This contribution, which investigates this intricate relationship between several versions of the story of Cardenio as they appear in Cervantes's *Don Quixote*, in the early modern plays (*The Lady's Tragedy* and, possibly, the Shakespeare-Fletcher's *Cardenio*), and in Theobald's adaptation, will try to ascertain the intertextual links between Cervantes's and Shakespeare-Fletcher works, Cervantes's and Middleton's works, Cervantes's and Theobald's works, and, possibly, between Middleton's and Theobald's works.

Lisanna Calvi (Verona University)

“Copied from the age”. The Use of Rape in Lewis Theobald’s Double Falsehood

In 1727, the Theatre Royal, Drury Lane presented a production of Lewis Theobald’s *Double Falsehood; or, The Distrest Lovers* which its author, Lewis Theobald, claimed to be an adaptation of a play by William Shakespeare. The now lost early modern drama was based on the Cardenio episodes in Cervantes’s *Don Quixote*, and presumably performed during the court season of 1612-13. If Theobald was working on a text of the lost Cardenio, one may think that he excised large portions of it, perhaps sacrificing a subplot, and yet looking at this eighteenth-century play, both the shape and the content of the supposed Shakespearean original is not clear, and scholars have hypothesized that Theobald probably based his work on a Restoration adaptation of a Renaissance text.

Raquel Serrano González (Universidad de Oviedo)

Two English stage adaptations of Cardenio’s story

The episode narrating the interrelated love stories of Cardenio, Luscinda, Don Fernando and Dorotea has been the subject of various stage adaptations. This paper provides an analysis of two rewritings of the story performed on British lands in the late seventeenth and early eighteenth centuries: Thomas D’Urfey’s *The Comical History of Don Quixote I* (1694) and *Double Falsehood* (1728), presumably adapted by Lewis Theobald from a Shakespeare/Fletcher collaboration.

The analysis of the texts is aimed at determining how these playwrights harness the subversive potential of the Spanish original. In *Don Quixote*, the character of Dorotea raises her voice and becomes an active subject in the negotiation of her subjectivity. D’Urfey’s rewriting of the character serves the opposite ideological function. Dorothea becomes the embodiment of ideal femininity: sweet, passive and self-sacrificing, she drops her disguise and renounces any agency as soon as hegemony is restored. In *Double Falsehood*, Violante resists such clear-cut classification. Initially ruined and disempowered by a brutal rape, she manages to enact different subjectivities to save her reputation.

Essentially inactive and incapable of exerting agency, Cervantes’s Cardenio does not conform to hegemonic manhood. Neither does the libertine Don Fernando, whose marriage to Dorotea is forced upon him by the clever peasant. Therefore, the whole episode cannot be interpreted as providing an instructive reinforcement of normative gender. In D’Urfey’s adaptation, these characters do enact and substantiate hegemonic masculinity. As a reformed rake, Don Fernando joins the sexual assertiveness and self-discipline required of a gentleman. Through the discourse of insanity, Cardenio produces and naturalises hegemonic gender difference, as ‘masculine’ reason prevails over madness. Theobald’s Julio is closer to D’Urfey’s Cardenio, as he does not exhibit the cowardice and passivity of the original, and his fits of madness also have a rational component. However, even though Henriquez’s declared repentance is not as self-subverting as Don Fernando’s, his reformation is ambiguous. However, the character is neither morally reformed nor punished, but rewarded with a ‘price’ he dubiously deserves

Mário Bastos
Sincerity and Lying in Double Falsehood

This paper aims at interpreting central aspects of how the Shakespearean literary tradition was followed in the early 18th century, in the so called Restoration Drama.

Why was literary forgery so important at that time? Finally, it is also rendered the issue of the dialogue (ven if fictional) with Shakespeare and the great Spanish Writers and Playwrights de la *edad d'oro*, such as Cervantes and Calderón.

Maurizio Calbi (Università Degli Studi di Salerno)

“This England”: Rewriting the Shakespearean Landscape / Mediascape in John Akomfrah’s *The Nine Muses* (2010)

The paper situates itself within the current theoretical interest in “Shakespeare-as-rhizome,” “the vast web of adaptations, allusions and (re)productions that comprises the ever-changing cultural phenomenon we call ‘Shakespeare’” (Lanier). It focuses on John Akomfrah’s *The Nine Muses* (2010), a “poetic film essay” (Power) about the experience of black and Asian people migrating to England that incorporates much Shakespearean material, from the *Sonnets* to *Twelfth Night*, from *Richard II* to *Hamlet*. By juxtaposing archival images of migration with readings from English canonical literature, Akomfrah’s film makes the literary language of the West (including Shakespeare) uncannily speak against itself—it somehow turns this language into the “language of the other” (Derrida), an “impure” language that inscribes the experience of “migration” (in both a literal and metaphorical sense). The paper will focus on two samples of Shakespearean material that are representative of two slightly different ways in which *The Nine Muses* “mobilizes” Shakespeare: John of Gaunt’s speech in the first scene of the second act of *Richard II*, which is made to interact with images of a desolate urban landscape as well as with footage of a stark and snowy Alaskan landscape, and is thus used in a rather explicit, politically-inflected way; and Hamlet’s “To be, or not to be,” which primarily resonates with aspects of media self-reflexivity, and is an oblique contemplation of the status of “Shakespeare” within our contemporary mediascape.

FILOMENA VIANA GUARDA (FLUL, DEG)

O herói como leitor de Shakespeare em *Brandung* de Martin Walser

O culto alemão de Shakespeare, que teve o seu início em Weimar na época de Goethe e Schiller, iria acompanhar o percurso da literatura nacional alemã e servir tanto a formação ética como a educação ideológica. Ao longo de todo o século XX, a apropriação de Shakespeare na Alemanha continuou a servir as diferentes ideologias que então marcaram o espaço geográfico alemão, assim como os seus detractores, mantendo ainda hoje um lugar de grande relevo tanto nos programas de inglês leccionados nas escolas como nos palcos alemães.

Também Martin Walser, um dos intelectuais alemães mais intervenientes e um dos seus escritores mais conceituados desde 1955, data em que se estreou, tem em Shakespeare um dos seus

escritores de eleição. Em *Brandung*, um romance publicado em 1985 e muito bem recebido pela crítica literária e pelo público em geral, Walser utiliza três textos diferentes de Shakespeare: o *Soneto 129* e as comédias *Much Ado About Nothing* e *Twelfth Night, or What You Will*.

Esta comunicação tem por objectivo demonstrar a importância e a função da recepção de Shakespeare neste romance walseriano. Através da mediação da literatura o protagonista, um professor já maduro e tão inseguro quanto cerebral, vai conseguir manter-se afastado da vida sem ter que renunciar a ela. Fazendo uso da “tensão peculiar entre assimilação e dissimilação” que caracteriza toda a citação (Herman Meyer), Martin Walser mostra aqui como a intertextualidade, no sentido que Julia Kristeva lhe conferiu, força o leitor a um processo tradutor: a estabelecer as relações e a atribuir-lhes uma significação conjunta. E porque a intertextualidade vai assim muito além da mera citação contribui ainda para que neste romance de Walser a escrita se mantenha oscilante entre a perplexidade sentida e a ironia distanciada que permite sentidos vários.

Julia Gaytán Duque (Instituto del Teatro de Madrid/ Universidad Complutense de Madrid)
Hamlet, la maquinaria de la destrucción

Al mismo tiempo que el muro de Berlín iba cayendo, el Deutsches Theater representaba, bajo la dirección de Heiner Müller, *Hamlet/Machine*, una producción de siete horas y media del *Hamlet* de Shakespeare con incrustaciones de la propia obra de Müller, *Hamletmachine*. En la obra se hace patente la influencia del poeta Ferdinand Freiligrath, quien ya en 1844 expresaba que “Alemania es Hamlet”. La misma perspectiva histórica de apropiación de la obra shakespeariana ha condicionado a lo largo del tiempo las interpretaciones que la crítica ha hecho en torno a la obra de Müller.

En esta comunicación se propone una lectura diferente a la habitual, apelando a que las obras de Müller no se caracterizan por tener un significado unidireccional y a que en su época no fueron del todo comprendidas. Se observa cómo la perspectiva de análisis histórico habitual va convirtiéndose también en una parte de la historia de la crítica y se alcanza a vislumbrar un discurso sobre la capacidad generadora de *Hamlet*, punto de partida de historias que terminan alejándola de su significado original.

Hamlet, consciente de que su propio mito se le ha ido de las manos, convirtiéndose en un espacio abarrotado interpretaciones y sobreinterpretaciones. Müller redimensiona las problemáticas de género, trasviste la imagen prerrafaelista forzando los límites de lo grotesco, adopta el distanciamiento brechtiano para acercarse al neohistoricismo... todo esto para concluir que la única forma de rescatar a *Hamlet* de esa marea de significaciones es destruyéndolo todo rabiosamente: los mitos, las ruinas, el autor, la propia capacidad de la obra para engendrar.

Mick Greer (FLUL, CET)
Five Acts at Bella’s Playhouse

In addition to what it hugely owes to *The Odyssey*, James Joyce’s *Ulysses* is, of course, full of explicit references to and echoes of Shakespeare. Stephen Dedalus seems obsessed by the play and its central character and Leopold Bloom also quotes the Prince of Denmark on various occasions.

In “Five Acts at Bella’s Playhouse”, I suggest a structural parallel between *Hamlet* and the “Circe” chapter. The Nighttown episode, I argue, has *Hamlet* to thank for its hidden framework. Why

Hamlet? Well, what could be more appropriate than that the 5 act scheme of a play whose major themes include the relationship between separated father and son should serve to structure the chapter in *Ulysses* when surrogate father and son are finally united?

Joyce, nevertheless, does not restrict himself to rigid correspondences between either the respective characters or the sequence of events. Events in Bella Cohen's brothel do not always follow the same order as those in the Danish court. This creates a distorted reflection of Elsinore in Nighttown (as the Bard himself is mockingly reflected at one point in the episode), providing various perspectives on Joyce's explorations of child-parent, especially father-son, relationships; as well as the appearance of the theatrical in everyday existence. If Homer provided mythical, then *Hamlet* offered Joyce theatrically distorted correlatives for his highly particular presentation of the everyday.

**Edward Ayres de Abreu (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, FSCH-UNL / NOVA)
A propósito das recepções de Shakespeare e de Cervantes enquanto ópera e da programação do
Teatro Nacional de São Carlos até ao fim do Estado Novo**

William Shakespeare (1546-1616) e Miguel de Cervantes (1547-1616), falecidos há quatro séculos, são nomes fundamentais da cultura moderna e o impacto das suas obras estendeu-se também, significativamente, à produção musical e musico-dramática de inúmeros compositores como Henry Purcell (*The Fairy Queen*), Gioachino Rossini (*Otello*), Giuseppe Verdi (*Macbeth*, *Falstaff* e *Otello*), Ambroise Thomas (*Hamlet*), Charles Gounod (*Roméo et Juliette*), Jules Massenet (*Don Quichotte*), Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*) ou Benjamin Britten (*A Midsummer Night's Dream*), entre muitos outros. De facto, tanto um como outro, de balde as dificuldades inerentes à adaptação de textos originalmente não pensados para contexto musical, inspiraram centenas de partituras ao longo dos tempos; neste quadro, e seguindo o mote do congresso em que esta comunicação se apresenta, procurar-se-á reflectir sobre as presenças ou ausências destes nomes em Portugal e, aqui mais especificamente, no repertório operático apresentado no Teatro Nacional de São Carlos até ao fim do Estado Novo. Observada a recepção dos títulos atrás referidos, reflectir-se-á sobre a sua importância e relevância no que respeita à construção de cânones e até sobre o seu impacto na própria história da ópera portuguesa no que concerne aos confrontos estético e político com que as obras musico-dramáticas de compositores nacionais coevos dessas apresentações se lhes opuseram ou aproximaram.

**Maria de Fátima Silva (APPI) e Maria de Fátima Castro (APPI)
To teach or not to teach Shakespeare to young learners? Yes, definitely.**

Knock knock! Who's there? Two teachers of English. We don't need a horse, but we do give our "kingdom" for an opportunity to teach Shakespeare to young learners: telling them about a pair of two *star-crossed lovers*, a *midsummer night's dream* or *comparing someone to a summer's day*.

Though this be madness, yet there is method in it. Yes, there's method in our teaching practice. Developing a theatre-based learning approach is an effective tool to engage learners in meaningful activities in the 21st Century classroom. Interpreting the world through the eyes of different characters is a unique, fun and engaging experience. Such activities are learner-centred and the

teacher has the role of the facilitator allowing the learner to develop language and social skills and learn from each other.

What can young learners gain from learning about Shakespeare and his work? Learning about the bard and his work is a *brave new world* that can be fun, motivating, and a lifetime experience. Learners gain confidence, become less shy, enjoy learning new words and expressions every day, work in groups and cooperate with each other.

Developing activities that involve learning about this great playwright is a wonderful and innovative asset in the classroom, thus making learning a fun and memorable occasion for learners who find out that his words can be applied to modern life. *All's well* when learners' dedication is immense and they improve their reading, writing and speaking skills by performing the work of Shakespeare.

Paulo Borges (FLUL, CFUL)

A vida como sonho. Reflexão a partir de Shakespeare sobre um antigo paradigma

O objectivo é, a partir de “Sonho de Uma Noite de Verão”, mostrar as raízes tradicionais e explorar as potencialidades filosóficas da articulação entre vida e sonho, ficção e realidade.

Stelio Furlan (Universidade Federal de Santa Catarina)

De Desdêmona à Capitu: Machado de Assis, Leitor de Shakespeare

Investigar a produção crítica machadiana, a partir da segunda metade do século XIX, como uma tentativa de definição teórica da crítica literária no Brasil é o que se pretende com este artigo. Trata-se de uma pesquisa sobre as condições e constrações de possibilidade da prática crítica, passando pela noção de valor (estratégia significante), pela questão do cânone e pelos processos de hibridação, *modus operandi* por excelência do discurso crítico machadiano. Nesse sentido, pretende-se refletir sobre a recepção do teatro shakespeariano nos ensaios críticos de Machado de Assis enquanto estratégia discursiva para a análise de *O Primo Basílio*, de Eça. Refletir sobre a recepção de Shakespeare nos ensaios críticos de Machado de Assis, em especial *Othelo*, como modelo canónico para a desconstrução de *O Primo Basílio*, de Eça. Trata-se de reflector sobre essa recepção não só como “fonte” para a gestação do enredo de Dom casmurro, mas também para a construção de Capitu, a personagem de ficção mais complexa, enigmática e admirada da obra machadiana.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2003

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, São Paulo, 2008

LOURENÇO, Eduardo. *Do Brasil. Fascínio e Miragem*. Organização Maria de Lourdes Soares. Lisboa, Gradiva, 2015

FURLAN, Stélio. *Machado de Assis, o crítico*. Florianópolis, Momento Atual, 2003

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis. Por uma poética da emulação*. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 2013

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990

Maria Helena Serôdio (FLUL, CET)
Shakespeare(s) ... em palcos portugueses

Panorâmica breve e crítica sobre razões, modos e consequências da criação cénica a partir da dramaturgia shakespeariana em Portugal (1798-2016). Breve diagrama de companhias, repertórios, encenações, cenografias e actuações exemplares.

Maria do Céu Estibeira
Uma questão de autoria: a presença de Shakespeare na biblioteca de Fernando Pessoa

Mafalda Ferro (Fundação António Quadros)
William Shakespeare na obra de António Ferro e António Quadros, dois intérpretes do Modernismo em Portugal

Madalena Lobo Antunes
Pessoa e Shakespeare: Uma ideia de ficção

Dionísio Vila Maior (Universidade Aberta, CLEPUL)
“Pessoa e a Voz de Shakespeare”

MESA-REDONDA: ESPIRITUALIDADES & ESOTERISMOS

Moderação: Paulo Loução

Com José Manuel Anes, Manuel J. Gandra, Paulo Mendes Pinto e Rui Lomelino Freitas

MESA-REDONDA: ECOS DE SHAKESPEARE NA CULTURA PORTUGUESA

Moderação: Annabela Rita

Com Alexandre Honrado, Augusto Moutinho Borges, Nuno Júdice e Pedro Barbas Homem