

O historiador de arte Richard Altick abre o seu monumental *Paintings from Books*, com esta frase: "A literatura inglesa entrou na pintura inglesa pela porta do teatro" (ALTICK, 1985: 11). Ela serve como uma luva para o meu estudo, pois os dois campos em que quero trabalhar são a pintura e teatro.

A metade do século XVIII testemunha o consumo da arte pictórica pela classe burguesa. No início da década de 1760, as exposições de arte de Londres atraíam multidões que vinham para ver e também para comprar. A moda de expor pinturas nas paredes das casas havia começado. Muitos dos assuntos desses quadros figuravam tanto nas prateleiras das bibliotecas quanto nas paredes das prósperas casas de classe média. Dessa forma, dois territórios da imaginação inglesa se uniam: a arte visual e a palavra impressa, fazendo valer a famosa proposição de Horácio: *ut pictura poesis*. Os leitores, como afirma o pintor Henry Fuseli, se tornam também espectadores (apud ALTICK, 1985: 1). Surge, com presença marcante, um subgênero na história da pintura inglesa: a pintura literária.

As primeiras pinturas literárias são, na verdade, pinturas teatrais ou "*theatrical paintings*", como informa Altick (1985: 13). Essas se originam no teatro com retratos de atores e atrizes populares. Entre os exemplos mais famosos estão os 238 *portraits* de David Garrick, provavelmente o maior nome do teatro do século XVIII, dos quais a maioria retrata o ator como algum de seus famosos personagens, entre os quais Ricardo III e Hamlet; a função dessas pinturas não era outra que a publicidade, tanto do ator quanto das peças shakespearianas. Posteriormente, além de retratos, os artistas se voltaram para cenas pintadas diretamente do palco. Alguns desses quadros foram tão bem recebidos que réplicas eram logo encomendadas por donos de galerias que perceberam o rico potencial desse novo mercado. Além disso, as pinturas também eram muitas vezes transformadas em gravuras para ilustrar edições ou simplesmente serem comercializadas nas novas lojas de gravuras que então proliferavam.

O advento das exposições a partir de 1760 traz consigo registros das obras, o que nos permite contar com dados seguros quanto às pinturas. A Royal Academy of Arts, inaugurada em 1769, é o evento oficial de maior prestígio na Inglaterra e tinha como ambição estabelecer uma escola de arte inglesa que rivalizasse com as escolas de arte européias.

Em meio a um grande debate sobre o que constituía arte apropriada para a Royal Academy, fica estabelecida a supremacia da pintura histórica, inicialmente definida como abrangendo "grandes eventos políticos e militares da história de uma nação"; mais tarde, a definição de "pintura histórica" se amplia para incluir a mitologia e as Escrituras, bem como a herança 'histórica' da própria Inglaterra, que abarca as cenas e os personagens de Shakespeare. Isto fica comprovado com os prêmios que as pinturas

com motivos shakespearianos recebem na categoria pintura histórica: entre 1772 e 1799, quadros que retratam cenas das peças *Macbeth*, *Rei Lear*, *A tempestade* e *Coriolanus* recebem medalhas de ouro na exposição da Royal Academy (ALTICK, 1985: 20).

Não surpreendentemente, no universo da pintura do século XVIII e também do século XIX Shakespeare representava tanto o patrimônio literário inglês clássico quanto o da história da nação. Assim, enquanto romances contemporâneos e seus personagens e temas não eram considerados dignos para figurarem como símbolos ingleses, Shakespeare e seu teatro, ao contrário, representam a melhor herança histórica e literária da Inglaterra.

Mas não foram apenas as famosas exposições da Royal Academy of Art que tornaram as peças de Shakespeare um produto valorizado. O astuto comerciante John Boydell (1719-1804) percebe o crescente interesse pela figura de Shakespeare nas artes visuais, agora relacionada à história britânica. Ele encomenda óleos a pintores renomados que retratam cenas de peças ou personagens importantes. Depois, convence os pintores a reproduzir os quadros como gravuras para vendê-las a preços módicos. Além disso, comercializa as gravuras para o mercado editorial e publica um atlas com essas reproduções. Boydell ainda inaugura a famosa Shakespeare Gallery em 1789, exibindo e comercializando pinturas de artistas famosos (YOUNG, 2002: 54-57).

Se as exposições ostentavam cenas pintadas diretamente do teatro, os frequentadores dos teatros vitorianos se maravilhavam com os palcos extravagantemente ornados por painéis móveis, dioramas, cosmoramas e os efeitos revolucionários da luz dirigida. Os atores assimilaram a nova moda, se educando na arte pictórica, estudando pinturas e estátuas clássicas para compor os famosos *tableaux vivants*, recursos cênicos muito apreciados ao longo do século XIX.

A instigante ligação entre a pintura e o teatro pode ser comprovada quando verificamos em registros e diários da época o empenho de vários atores em aperfeiçoar o uso corporal, com expressões faciais complexas e gestos codificados para expressar os mais diversos sentimentos. O ator não se comunicava tão-somente com a palavra, mas com gestos estudados e inspirados nas artes plásticas.

Ellen Terry, a grande dama do teatro inglês do século XIX é um caso paradigmático. A despeito do que possam fazer crer os elogios hiperbólicos que a colocam em um plano mítico, seu sucesso não se deve a algo inato: é fruto de sua incansável dedicação, de seu estudo sobre a presença do ator no palco e de seu exímio conhecimento pictórico. Chamada de a “atriz do pintor por excelência”, segundo Booth (1988: 93), “o seu charme capturava todos, principalmente aqueles que gostavam de pintura”. Terry, sempre que possível, lança mão das conhecidas *poses plastiques* e de gestos codificados. A chamada *pictorial acting* – encenação pictorial – ainda em voga no século XIX, auxiliou a coroar a carreira de Terry, mesmo em papéis considerados “menores” como o de *Ofélia* em *Hamlet*.

Cabe lembrar que as adaptações teatrais shakespearianas na época notoriamente efetuavam verdadeiros malabarismos textuais, cortando e/ou alterando cenas e personagens livremente. Ofélia sofreu cortes e alterações que modificaram seu papel e abrandaram aspectos considerados inadequados à imagem idealizada que se queria preconizar a mulher vitoriana. O paradoxo é que é justamente com esse papel “apagado” que Terry se projeta como grande atriz no palco inglês.

Para entender este paradoxo, devemos levar em consideração o impacto visual da interpretação escolhida por Terry. O teatro é, essencialmente, um ponto de encontro de palavras e aparências, expressões faciais, sons e movimentos e a impressão visual pode sublinhar, abrandar ou criar novas feições para um personagem. No palco, o silêncio, a reticência, a hesitação e a pausa ganham um relevo especialmente singular e muitas vezes inquietante.

Combinando sabiamente elementos aparentemente dissonantes, quais sejam, a sua sedutora presença que domina o poético léxico físico de Ofélia e a sua "filosofia de lágrimas" (TERRY, 1982: 77), não se estranha, portanto, que Terry, apesar das severas imposições do diretor Henry Irving, tenha feito tanto sucesso. Ademais, cabe ressaltar que a presença no palco de Ellen Terry, estabelecia um diálogo, senão claro, certamente subliminar com as pinturas e outras representações visuais de Ofélia que povoavam o imaginário vitoriano. Ofélia, não é demais ressaltar, fascinou as artes plásticas dos séculos XVIII e principalmente do século XIX, o qual lhe tem como verdadeira musa. Muitas das pinturas que representam a heroína devem muito ao teatro e a uma produção específica. Os registros das exposições de pintura da época nos mostram que, após a produção do *Hamlet* de Henry Irving, na qual Ellen Terry encenou Ofélia, o número de pinturas aumentou consideravelmente, o que comprova, mais uma vez, a intensa ligação do teatro com a pintura.

Não podemos subestimar, portanto, a dimensão visual da presença de Ellen Terry no palco. Da mesma forma, o apagamento do texto de Ofélia deve ser relativizado, uma vez que tudo indica que ele tenha funcionado de forma a *realçar* aspectos considerados sedutores para a época. Os elogios sobre a Ofélia de Terry são duradouros: cerca de um século depois, em 1985, Elaine Showalter escreve: "no palco vitoriano foi Ellen Terry, ousada e não convencional em sua própria vida, que dominou na representação de Ofélia" (SHOWALTER, 1991, p.88).

A interface entre a pintura e o teatro permite levantar outros tipos de questionamentos que fogem à análise que este trabalho se propõe, mas que, ao mesmo, tempo acenam à complexidade do tema: que pinturas podem ter influenciado a arte de determinado ator, de determinado estilo de interpretação? Que produções convidaram pintores a representar picturalmente uma peça? De que maneiras a pintura pode auxiliar o pesquisador de teatro não apenas na árdua dinâmica de recuperação de uma produção, mas também no registro da história do teatro?

Bibliografia

ALTICK, Richard D. **Paintings from books: art and literature in Britain 1760-1900**. Columbus: Ohio State University Press, 1985

BOOTH, Michael R. Pictorial acting and Ellen Terry. In: FOULKES, Richard (Ed.). **Shakespeare and the Victorian stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (Ed.). **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Routledge, 1991.

TERRY, Ellen. **The story of my life: recollections and reflections**. London: Schocken, 1982.

YOUNG, Alan R. **Hamlet in the visual arts 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press, 2002.