



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JULIA PEREIRA FRAGA

A REPRESENTAÇÃO SHAKESPEARIANA NA FICÇÃO
CIENTÍFICA:
SHAKESPEARE EM *DOCTOR WHO*

SALVADOR

2023

JULIA PEREIRA FRAGA

**A REPRESENTAÇÃO SHAKESPEARIANA NA FICÇÃO
CIENTÍFICA:
SHAKESPEARE EM *DOCTOR WHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos de Tradução Cultura e Intersemiótica

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

SALVADOR

2023

JULIA PEREIRA FRAGA

**A REPRESENTAÇÃO SHAKESPEARIANA NA FICÇÃO CIENTÍFICA:
SHAKESPEARE EM *DOCTOR WHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos de Tradução Cultura e Intersemiótica

Data de aprovação: 12/06/2023

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Elizabeth Santos Ramos (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profª. Silvia La Regina
Universidade Federal da Bahia – UFBA

SALVADOR

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à educação pública, aos professores que cruzaram meu caminho na UFBA, às pessoas que se foram, às que ficaram e às que chegaram nesse processo de muita revolução. Agradeço principalmente à Elizabeth Ramos que, apesar das lacunas pandêmicas, se fez presente em seus apontamentos e orientações, me motivando sempre com apoio e afeto. Desenvolver meus trabalhos no mestrado em pandemia foi um desafio – um tanto quanto solitário e distante daquilo que a universidade pública tem de melhor: as pessoas e as trocas. Sem esses apoios, o trabalho teria sido ainda mais árduo, senão impossível.

ROSALIND.

Then there is no true lover in the forest, else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of time as well as a clock.

ORLANDO.

And why not the swift foot of time? had not that been as proper?

ROSALIND.

By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who time ambles withal, who time trots withal, who time gallops withal, and who he stands still withal.

ORLANDO.

I pr'ythee, who doth he trot withal?

ROSALIND.

Marry, he trots hard with a young maid between the contract of her marriage and the day it is solemnized; if the interim be but a se'nnight, time's pace is so hard that it seems the length of seven year.

(As you like it, Act III. Scene II. The Forest of Arden)

RESUMO

O ato de contar uma história carrega em si os ecos de outras histórias já contadas, e, ao mesmo tempo, é uma redefinição das vozes que trovaram, cantaram, recitaram, encarnaram ou declamaram estrofes, parágrafos ou paráfrases do que já foi dito há tempos. Por meio do cinema, da música, da tecnologia, em tantas e diversas formas de arte, os clássicos foram ressignificados e traduzidos para linguagens modernas atraindo interlocutores variados. Dentro do universo fantástico da ficção científica de *Doctor Who*, a tradução de William Shakespeare esteve presente e é objeto de estudo desta dissertação. Aqui, objetiva-se analisar, por meio da leitura da teoria desconstrutivista e pós-estruturalista de Jacques Derrida e Linda Hutcheon, a tradução e adaptação da biografia e da obra shakespeariana em dois episódios da série. Através dessa visão, é possível demonstrar que o clássico sobrevive através dos múltiplos recontares ao ser suplementado por visões, técnicas e vozes.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Adaptação; Shakespeare; Ficção Científica; Intertextualidade; Doctor Who.

ABSTRACT

The act of telling a story carries within itself the echoes of other stories told before and, at the same time, it is a redefinition of the voices which sang, recited, incarnated or declaimed stanzas, paragraphs or paraphrases of what was said a long time ago. Through cinema, music and technology, and so many and diverse art forms, the classics have been re-signified and translated into modern languages thus attracting various interlocutors. Within the fantastic universe and science fiction of *Doctor Who*, the recount of William Shakespeare was present and is the object of study of this work. In it, the aim is to analyze, through the reading stemming from the deconstructivist and post-structuralist theory of Jacques Derrida and Linda Hutcheon, the translation and adaptation of the Shakespearean biography and work in two episodes of the TV series. Through this view, the analysis demonstrates that the classic survives through multiple retellings by being supplemented by visions, techniques and voices.

Keywords: Intersemiotic Translation; Adaptation; Shakespeare; Science Fiction; Intertextuality; Doctor Who.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	8
Lista de Anexos	9
Introdução	10
I	
1. Passeando por algumas teorias da adaptação	16
II	
2. Tecendo a Biografia	27
2.1 — Um pouco sobre o Bardo e seu tempo	27
2.2 — O Teatro Globe	32
2.3 — Um pouco sobre as peças	35
III	
3. Viajando no Tempo e no Espaço	40
3.1 – A Série Doctor Who	41
3.2 – Os episódios: The Shakespeare Code e The Chase	46
3.2.1 – The Chase (1965)	46
3.2.2 – The Shakespeare Code (2007)	49
Considerações Finais	61
Referências Bibliográficas	64
Anexos	69

Lista de Figuras

- Figura 1: Monumento funerário de Shakespeare
- Figura 2: Gravura feita por Martin Droeshout
- Figura 3: Retrato de Chandos
- Figura 4: Esboço do The Swan
- Figura 5: O Globe contemporâneo.
- Figura 6: Episódio *Vincent and The Doctor*.
- Figura 7: Episódio The Unicorn and The Wasp
- Figura 8: Episódio *The Day of The Doctor*
- Figura 9: Episódio The Chase
- Figura 10: A reunião com a Rainha em The Chase
- Figura 11: Shakespeare em *The Chase*
- Figura 12: Shakespeare de Doctor Who
- Figura 13: Shakespeare e Martha Jones
- Figura 14: Capa do livro The Shakespeare Notebook

Lista de Anexos

Anexo 1: Roteiro *The Chase*

Anexo 2: Roteiro *The Shakespeare Code*

INTRODUÇÃO

As representações de Shakespeare se apresentam em diversas traduções que escapam do papel e chegam às telas em diferentes formatos — filmes, séries de TV, vídeo-games e em outras mídias que seguem a crescente expansão tecnológica. Com isso, Shakespeare é veiculado através de gêneros literários e cinematográficos que suplementam sua obra dramática e sua biografia em uma bricolagem criativa que perpetua sua presença na cultura ocidental.

Nesse viés, a pesquisa que fundamenta a presente dissertação se desenvolve por meio da análise da série de ficção científica *Doctor Who*, especificamente de dois episódios em que Shakespeare se faz presente como personagem. Neste gênero tão prolífico, Shakespeare divide tela com alienígenas e viajantes no tempo e reencena partes de sua biografia. Neste sentido, a adaptação da biografia e da obra do dramaturgo inglês acontece de forma a permitir o preenchimento com a ficção de lacunas históricas, a fim de reescrever, com o olhar contemporâneo, o que já foi (e não foi) escrito, permitindo assim a perpetuação da obra de partida.

A ficção científica está presente na literatura, no cinema, nos jogos, nas HQs e em diversas obras de diferentes suportes, e integra o campo de um gênero mais amplo, o *fantástico* (CARDOSO, 2006). De acordo com a leitura de Ciro Flamarion Cardoso de *The mammoth encyclopedia of science fiction* (2001), de George Mann:

A ficção científica é uma forma de literatura fantástica que tenta retratar, em termos racionais e realistas, tempos futuros e ambientes que diferem dos nossos. No entanto, mostra estar consciente das preocupações dos tempos em que é escrita e provê um comentário implícito sobre a sociedade contemporânea, explorando os efeitos, materiais e psicológicos, que qualquer tecnologia nova pode ter sobre ela. Quaisquer mudanças que tiverem lugar na sociedade enfocada, e também quaisquer acontecimentos futuros que forem extrapolados, deverão basear-se em uma teoria, científica ou não, encarada em forma comedida e considerada. Os autores de ficção científica usam seus ambientes estranhos e imaginativos como um campo de prova para novas idéias, examinando em forma plena as implicações de qualquer noção que propuserem (MANN, 2001, p. 6).

A ficção científica busca a verossimilhança ao se basear em discussões pautadas pela sociedade contemporânea ao texto. Cardoso usa o romance de H. G. Wells, *A Máquina do Tempo*, para exemplificar esse elemento fundamental da ficção científica, que considera a

relação da história especulativa sobre um futuro em que máquinas do tempo são reais e que devem sua existência na ficção às diversas teorias do século XIX, em que o tempo é visto como uma ‘quarta dimensão’, em conjunto com as três do espaço — altura, profundidade e largura (CARDOSO, 2006, p. 19).

A ciência, como o nome do gênero indica, é um pressuposto importante na concepção fantástica que constrói e diferencia a ficção científica de outros gêneros que constituem o fantástico, como o terror e a fantasia. De toda forma, a ficção científica não se restringe a robôs, máquinas e extraterrestres, como Luciano Levin aponta em seu artigo *Tudo é Ficção Científica*:

A ficção científica não trata somente de robôs, máquinas e viagens ao espaço. [...] muitos outros filmes podem ser incluídos nesse gênero, pois a ficção científica é, sobretudo, uma indagação sobre o papel e o futuro do homem no mundo. De como o homem usa a tecnologia e a responsabilidade que assume frente a ela, tanto em relação ao mundo natural, como em relação ao mundo social. (LEVIN, 2014, p. 6)

A ciência e a tecnologia permitem a plausibilidade de uma visão de mundo diferente, nova (CARDOSO, 2006, p. 21), assim como a aproximação de histórias fantásticas às discussões que acontecem na sociedade. Por essa plasticidade, que une o verossímil a uma fantasia carregada de comentários políticos e sociais, a ficção científica é um gênero bastante prolífico na literatura, no cinema e em outras mídias. Nós a encontramos na ficção científica em animações infantis como *O Galinho Chicken Little* (2005) e em mangás japoneses como *Akira* (1988). O primeiro coloca alienígenas e suas naves espaciais em uma cidadezinha americana, onde todos os moradores são animais antropomorfizados, e o improvável herói que busca compreender a empreitada alienígena é Chicken Little, um jovem galinho em busca de validação do próprio pai. Já o segundo é uma narrativa visual situada na distópica Neo-Tóquio, uma cidade que sobreviveu aos terrores nucleares da Segunda Guerra Mundial causados pela existência de uma criança com poderes psicocinéticos, Akira. Ambas as obras comentam, à sua maneira, sobre a organização social e sobre o silenciamento das crianças como indivíduos, e se utilizam de metáforas comuns ao *sci-fi* para desenvolverem a relação criança e sociedade.

A tríade presente-passado-futuro é tema recorrente em obras de ficção científica por abrir caminho para a especulação metafórica de temas contemporâneos. É por meio da construção de uma história hipotética com raízes no real que se coloca em perspectiva os "What if" ("E se") e, ao se propor um distanciamento ou estranhamento com a utilização de

elementos futurísticos, discute sob uma nova ótica, o presente social em que a obra se insere. A transferência de uma discussão para uma temporalidade diferente permite o que Cardoso nomeia como um "campo de prova para novas ideias", ou seja, experimenta-se com as ideias e com o distanciamento necessário para se refletir sobre o que é dito como real.

há uma mudança radical na percepção do tempo, tanto natural quanto social, bem como uma historicização da sociedade e do próprio universo (mediante a geologia histórica, a teoria da evolução, certas teorias cosmológicas etc.), destruindo as visões cíclicas e trazendo a convicção de que o presente difere do passado e de que o futuro, por sua vez, será diferente do presente (Cardoso, 2003, p. 21). (CARDOSO, 2006, p. 22)

A temporalidade, principalmente o futuro, interessa à ficção científica pelo valor especulativo do desenvolvimento humano como sociedade, seja por um viés positivo ou negativo — que desemboca no distópico pessimista com as possibilidades catastróficas causadas pela humanidade ou na utopia otimista com as conquistas da sociedade. Apesar de a transferência para o futuro trazer perspectivas que extrapolam o presente, longa-metragens como *De Volta para o Futuro* (1985) e *Em Algum Lugar do Passado* (1980) se apropriam do passado como um paradigma passível de mudanças. Nos dois filmes, o retorno ao passado se mostra um campo cheio de alternativas: no primeiro para evitar uma tragédia temporal e familiar e no outro para conhecer uma paixão antiga.

No *sci-fi*, a viagem no tempo sempre vem atrelada a regras específicas de cada universo da obra: de acordo com filmes da franquia *De Volta para o Futuro* (1985, 1989, 1990) e *Exterminador do Futuro* (1984, 1991, 2003, 2009, 2015, 2019) todo movimento feito naquele passado, que está sendo visitado pelo viajante temporal, pode modificar o presente daquele indivíduo, senão o futuro de toda a humanidade. Outro panorama sobre o assunto pode ser visto no filme *Vingadores Ultimato* (2019), em que cada modificação temporal desencadeia a criação de uma linha temporal alternativa, que segue a consequência da mudança feita, mas não modifica a realidade que já se construiu.

O sujeito viajante no tempo desloca-se para o passado e para o futuro, sempre carregando sua temporalidade e sua bagagem histórica a fim de testemunhar eventos da história humana (ou eventos especulativos do futuro humano), modificar eventos passados ou, até mesmo retificar algum incidente causado pela própria viagem no tempo, como é o caso do primeiro filme da trilogia *De Volta para o Futuro* (1985). Marty McFly é um jovem que trabalha com o excêntrico Dr. Emmett Brown na construção de uma máquina do tempo, materializada na forma de um automóvel, o *DeLorean*. Para testar sua invenção, o Dr. Brown

envia Marty para o passado e o jovem interfere no início do relacionamento dos próprios pais, condenando a sua futura existência. O filme se desenvolve a partir da premissa de que eventos causados pelos viajantes afetam o futuro e, a cada intervenção do viajante, uma modificação temporal acontecerá como consequência.

A relação entre o clássico shakespeariano e a viagem no tempo é antiga. Shakespeare foi visitado em filmes, séries e contos — a presença de Shakespeare, sua obra e biografia, são pontos de partida para adaptações que suplementam as lacunas na biografia shakespeariana. O primeiro exemplo dessa relação é o filme *Time Flies*, de 1944 em que Shakespeare é visitado por viajantes no tempo que o encontram com bloqueio criativo. Por isso, um deles recita, de memória, alguns versos do próprio Shakespeare. Existe o que poderíamos chamar de transporte de autoria/fonte, que gera o Paradoxo de Bootstrap, que diz respeito à lógica de que se um viajante do tempo entrega as obras de Shakespeare para o próprio dramaturgo, quem seria o autor da obra já que nem o Shakespeare do passado nem o viajante do tempo escreveu aquelas obras.

William Shakespeare mantém-se presente no imaginário de adaptadores, tradutores e escritores do gênero de ficção científica e, através de contos como *The Immortal Bard*, escrito por Isaac Asimov, em 1954. Nesse conto, um inventor de uma máquina do tempo conta sobre as experiências de trazer figuras importantes da história para a contemporaneidade. Ele diz ter tentado apresentar seu paradigma temporal a Arquimedes, Newton, Galileu, mas que nenhum deles reagiu muito bem. Diferentemente de Shakespeare, que foi capaz de compreender e apreciar os tempos modernos, ficando bastante interessado com seu legado literário e cultural. Porém, Shakespeare desiste da vida contemporânea ao ser reprovado em uma disciplina sobre sua própria obra e discordar das leituras feitas pelo professor. Esse conto brinca com o fato de que nem mesmo Shakespeare reconheceria a própria obra/história por conta das modificações que o tempo acarretou.

A viagem no tempo que faz parte da análise nesta dissertação é a que acontece na série *Doctor Who*. William Shakespeare é traduzido nas telinhas pela série duas vezes: uma em 1965 e outra em 2006. Sua presença é sempre atrelada às possibilidades de preenchimento de lacunas que a viagem no tempo se propõe a fazer. De forma criativa, é possível não só reconhecer mais uma adaptação do Bardo mas de completar um pouco mais sua biografia, história e obras.

Como forma de organizar a discussão aqui proposta, esta dissertação está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, com o título de "*Passeando por Algumas Teorias da Adaptação*", desenvolvemos uma progressão teórica pós-estruturalista da tradução intersemiótica e do estudo da adaptação já que seguimos com a nossa pesquisa sob o viés desconstrutivista de Jacques Derrida. Para contextualização, trabalhamos o conceito de tradução intersemiótica com base na reflexão de Julio Plaza sobre a tradução estar no cerne da contemporaneidade por ser um processo que coloca o passado, o presente e o futuro em articulação a fim de produzir um novo significado destinado ao leitor/espectador no futuro. Em seguida, trazemos o conceito de *différance* cunhado por Derrida a fim de explorar outros conceitos do filósofo, como suplemento e rastro. Plaza e Derrida apresentam conceitos que podem ser vinculados a partir da noção de que um signo no passado é passível de reconfigurações no presente, para que se perpetue no futuro. Para situar a tradução na contemporaneidade, a *teoria da adaptação* de Linda Hutcheon serve como ferramenta que facilita a compreensão das rápidas mudanças tecnológicas que perpassam os signos e suas traduções. Com essa visão, levantamos também o conceito de modos de engajamento e, com as discussões levantadas por Robert Stam, discutimos o conceito de fidelidade de forma a romper com a hierarquização do texto de partida – obra adaptada/traduzida. De forma a contextualizar a adaptação na contemporaneidade, trazemos reflexões de Edward Said, Julie Sanders e Linda Hutcheon sobre a impressão da contemporaneidade na obra traduzida, que vocaliza os atravessamentos políticos e históricos do sujeito tradutor. É por meio da tradução que se revitaliza o passado, como teorizado por Giorgio Agamben e na leitura de Julio Plaza sobre Walter Benjamin.

[...] o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA, 2004, p. 5).

No segundo capítulo, intitulado "*Tecendo a biografia*", fazemos um recorte da biografia de Shakespeare tendo como base "os preenchimentos" de lacunas que acontecem nos episódios que serão analisados. Discorremos sobre as peças perdidas, sobre as biografias e as dúvidas sobre sua aparência tendo em vista a polêmica discussão dos retratos "oficiais", discorremos também sobre a potência do Teatro Globe e sua relação intrínseca com o teatro ocidental.

No último capítulo, com o título de "*Viajando no Tempo e no Espaço*", contextualizamos a série Doctor Who e analisamos os dois episódios: *The Chase* (1965) e *The*

Shakespeare Code (2007). No primeiro episódio, Shakespeare aparece rapidamente, mas há uma menção ao que pode ter sido a “inspiração” do Bardo na escrita de *Hamlet* — uma breve interação entre Shakespeare e Francis Bacon desperta a fagulha da criatividade para o desenvolvimento da história do príncipe da Dinamarca. No segundo episódio, Shakespeare interage com os personagens principais da série e é alvo de alienígenas que manipulam suas palavras para dominar o planeta Terra. Durante esse episódio, os personagens discutem sobre sua aparência, sua personalidade, sua sexualidade e sobre a autoria de suas obras. É a partir dessa análise que desenvolvemos a hipótese de que a viagem no tempo pode funcionar como uma ferramenta da adaptação que permite a retomada do passado de forma explícita a fim de agir sobre aquele passado por meio de uma visão contemporânea de inquietude sobre a história, para finalmente destinar a obra adaptada/a história reescrita ao futuro — ao espectador.

Por fim, trazemos as considerações finais em que retomamos alguns pontos e apresentamos uma reflexão final sobre o clássico e seu infinito traduzir.

I

1. Passeando por algumas teorias da adaptação

O pai da química, Antoine Laurent Lavoisier traz, na Lei da Conservação das Massas de 1789, a célebre frase “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Essa frase diz respeito à observação de reações químicas e físicas feitas em metais que, mesmo submetidos a altas temperaturas, não tinham suas massas alteradas, ainda que suas moléculas se combinassem com outras substâncias durante o processo. Talvez a química tenha nos fornecido uma boa metáfora para resumir o cerne do estudo da adaptação. Da mesma forma que a massa do metal se mantém, os ecos das palavras, frases, textos, livros, vivências, imagens e outras diversas produções humanas perpassam o tempo e o espaço e se mantêm, recriando-se, até hoje.

O ato de adaptar é algo antigo: textos carregam outros textos desde muito tempo, sejam tradições orais e parábolas, cosmogonias e textos de formação, contos de fadas e fábulas que, muitas vezes, são base do pensamento ocidental e oriental. O recontar de histórias dentro de outras histórias está presente em toda a literatura mundial. A oralidade foi a base para Homero, que colocou em seus poemas épicos a tradição grega e, a partir disso, teve sua voz revivida muitas vezes, como por exemplo, por Virgílio e, mais recentemente, por James Joyce.

A teoria dos palimpsestos de Gérard Genette, que tem como ponto de partida a metáfora da antiga técnica empregada na escrita de textos em que um texto escrito em pergaminho é raspado, para que outro possa ser escrito na mesma superfície sobre as marcas da anterioridade. A partir da reflexão de Genette, é possível confirmar a tradução para além do mero transporte de significados e confirmar que os textos se entrelaçam e trazem marcas das anterioridades.

A visão da literatura plural, incrustada por mosaicos de outros textos, faz com que os Estudos da Tradução contemplem a necessidade de apropriação de um texto pelo tradutor para que haja uma tradução de estrutura e de sentido de um texto. Jacques Derrida discorre sobre a intraduzibilidade e o inacabamento dessa transferência dos textos. Na impossibilidade de uma tradução ideal, Derrida inscreve o conceito de *différance*, que diz respeito não só à diferença entre o dizer dos textos, mas também a um adiamento (o diferir) de um esgotamento do que se tem para dizer. Esse esgotamento adiado se dá pela busca do tradutor pela língua pura e pelo texto acabado. É nessa busca pelo intocável que as reconfigurações textuais dão sobrevida ao

texto de partida, fazendo com que os textos vivam em constante dívida entre si: o texto de partida deve para a tradução, porque ela o faz (sobre)viver ao longo do tempo; o texto traduzido deve ao texto de partida, porque este gera essa constante busca pelo ideal.

A tradução dá espaço à adaptação sob o viés pós-estruturalista e amplia as perspectivas textuais, ao levar em conta os textos plurais em diversas esferas, permitindo analisar textos que se diferenciam e se corporificam em diversos objetos estéticos. Desta forma, a adaptação se constitui como derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, p.30).

Com a expansão das tecnologias da linguagem — rádio, TV, cinema, jogos, redes sociais — os textos viajam para além das páginas e se apresentam em telas como filmes, séries de TV, vídeo-games e memes literários. De acordo com Julio Plaza, a prática artística que tem como cerne a transmutação de um sistema de signo para outro faz parte da medula da contemporaneidade (PLAZA, 2004, p.XII). Há, para ele, um inacabamento da história que permite ao leitor e ao espectador a possibilidade de preencher e reviver aquilo que já foi dito antes. Nesse caminho, o autor sugere que a tradução é um processo que leva em conta a relação passado-presente-futuro por compreender o passado como objeto passível de articulação com o presente do tradutor/adaptador, a fim de reconfigurar aquilo que já passou visando ao futuro em que o leitor/espectador está imerso.

Este pensamento se relaciona com o conceito de *différance* de Derrida, já que pressupõe a não existência de uma obra de partida acabada, mas um rastro daquela obra de partida que enseja a re-atualização de todos os ecos que constituem o texto continuamente. O rastro reafirma a proveniência da obra e sua aura e, por meio desse elemento, é possível perceber o texto adaptado/traduzido como uma possibilidade na diferença. O rastro permite que, por exemplo, analisemos como se dá a adaptação do romance *Emma* de 1815, escrito por Jane Austen, no filme *As Patricinhas de Beverly Hills*, de 1995. Por meio dessas marcas do diálogo entre os textos é possível compreender que a obra de partida se constitui com as diferenças e se reconfigura temporal e contextualmente. O eco da obra de Jane Austen está presente, seja na dinâmica entre os personagens — Emma como Cher, interpretada por Alicia Silverstone sendo a garota popular que idealiza sua própria sociedade por meio da formação de pares românticos e Knightley como Josh, interpretado por Paul Rudd, corporificando a presença do interesse romântico masculino pela protagonista — ou nos temas em comum — como status social e o papel da mulher. Todavia, a adaptação fílmica atualiza o clássico por meio da inserção da história em um contexto escolar nos anos 90. Essa contemporização

concede sobrevida à obra de partida e demonstra a autonomia do sujeito adaptador em criar uma nova obra significativa.

Da mesma forma que o tradutor, o sujeito adaptador enfrenta uma tarefa hercúlea ao tentar forjar sua própria identidade entre diversas teorias que envolvem sua prática: para muitos o tradutor é um fantasma que não pode imprimir qualquer parte de si no texto, para outros o tradutor é um traidor (do famoso adágio italiano "*Traduttore, Traditore*") que deturpa o texto ao se colocar sobre ele. Alguns teorizam que o tradutor possui uma tarefa semelhante à de um desfibrilador que reanima os textos e os mantém vivos por meio da tradução. Atravessado por cada uma dessas acepções, o adaptador contemporâneo pode ser metaforizado como um viajante no tempo que olha, com suas lentes contemporâneas para trás e percebe as possibilidades e impossibilidades de traduzir, de acordo com sua bagagem teórica e contextual, aquilo que já aconteceu para um público futuro.

Por conta do inacabamento intrínseco dos textos, existe um perpétuo recontar daquilo que já foi contado. Esse recontar é carregado de sua temporalidade. Retomando Plaza,

[...] o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA, 2004, p. 5)

A adaptação, conduzida por seu adaptador, é constituída de sua historicidade tanto pelo contexto quanto pela tecnologia utilizada nessa recriação, em um novo sistema de signos. Temos na contemporaneidade uma miríade de plataformas e meios tecnológicos que podem abrigar novos recontares. O que antes poderia ser veiculado no rádio ou na TV, atualmente pode ser até mesmo experimentado nos jogos de videogame. No audiovisual, as histórias, que antes dependiam de rolos e mais rolos de filmes em grandes máquinas projetoras, hoje são facilmente visualizadas nas pequenas telas de celular. Em uma velocidade grande, tecnologias de poucos anos atrás já estão sendo substituídas por novas técnicas computadorizadas que, muitas vezes, são utilizadas para atualizar outras obras. Um exemplo dessa intensa movimentação tecnológica na indústria audiovisual é o empreendimento de novas tecnologias de CGI¹ para a criação de *remakes* de obras como *Rei Leão* (1994 e 2019). Na animação de 1994, já uma adaptação bastante criativa e lúdica de *Hamlet*, os personagens animados eram desenhos feitos com a técnica 2D, tradicional método geralmente desenhado quadro a quadro em um espaço bidimensional. Já o *remake* de 2019 consiste basicamente em uma realidade

¹ *Computer-Generated Imagery*, os efeitos especiais.

virtual possibilitada pelos efeitos visuais de ponta — a natureza tridimensional do filme foi gerada no computador, tendo como objetivo um filme que apresenta os personagens em uma estética mais próxima à realidade.

Do oral para o escrito, do escrito para o audível, do audível para o “assistível”, do assistível para o experimentado, as histórias tecem seus fios na linha do tempo da humanidade de acordo com as mudanças da sociedade, da tecnologia e do público. Para Linda Hutcheon, as adaptações estão em todos os lugares, desde as telas de televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (HUTCHEON, 2011). Possuem uma aura, são trabalhadas pelo adaptador no rastro do autor do texto de partida, tendo em vista, também, as peculiaridades da plataforma em que a adaptação será veiculada, em que deve existir uma recriação coerente do *contar* para o *mostrar* dentro do gênero escolhido. Além disso, Hutcheon explicita a importância da análise das motivações por trás da adaptação tendo em vista o público alvo e os interesses mercadológicos, além da possibilidade de releitura que a adaptação procura, ao invocar diferentes métodos de engajamento — *contar, mostrar ou interagir*.

O modo "contar" se relaciona ao verbal oriundo, majoritariamente, do reino literário; o modo "mostrar" diz respeito ao reino das imagens, abarcando o audiovisual e as artes plásticas; o "interagir" é a arte que demanda participação ativa por parte do outro, como é o caso de vídeo-games e parques temáticos. A transposição de um modo de engajamento para outro se dá por meio da adaptação, que, para Hutcheon, vai além de uma simples decodificação da história de uma forma, para ser reestruturada em outra forma. Trata-se de uma redefinição de um *heterocosmo*, "[...] literalmente, um outro mundo, ou cosmo, completo, claro, com todas as coisas como a história — lugares, personagens, eventos e situações." (HUTCHEON, 2011).

A adaptação pode ser descrita como um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação e engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2011). Este último elemento, o modo de engajamento, é um dos pontos-chaves da adaptação contemporânea, já que diz respeito aos modos imersivos em que o leitor/espectador/jogador se submete ao apreciar um produto artístico. Ao ler um romance, ao ver um filme, ao assistir a uma peça, ao jogar um *videogame*, o interlocutor interage e mergulha de formas diferentes no texto. Por isso, a análise da adaptação, ao mudar a natureza do método imersivo, leva em conta um processo adaptativo mais abrangente, que pensa não só no contar da história, mas no público alvo, no contexto, na gramática de todas as possíveis

plataformas em que pode ser hospedada e nas motivações por trás das escolhas feitas pelo adaptador.

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para vários elementos na história: temas, eventos, mundo, personagens, motivação, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (HUTCHEON, 2011, p. 32)

A matéria prima da adaptação – os textos – podem ir além da ficção e abarcar acontecimentos históricos ou biográficos, que podem ser transpostos para um discurso ficcional que Hutcheon nomeia "mudança ontológica". A reinterpretação de eventos relacionados a um período da história humana ou da vida de uma pessoa pode ocorrer de forma re-imaginada, tendo propósitos não só de verossimilhança para fins historiográficos, como também terem como finalidade questionar, subverter, dar voz a pontos de vista diferentes ou, simplesmente prestar uma homenagem.

É comum, ao debatermos temas correlatos à adaptação, que esbarremos com discussões acerca da fidelidade. De acordo com Robert Stam, uma adaptação audiovisual, muitas vezes, é avaliada sob termos da "infidelidade", "traição" e "vulgarização" (STAM, 2006, p. 20). A noção de fidelidade, defendida até hoje por preciosistas da literatura (e até mesmo do cinema e outras artes, que priorizam o antigo ao contemporâneo) restringe a análise do processo de adaptação em sua totalidade, limitando não só o adaptador como também a ressignificação que a própria obra de partida poderia adquirir em um contexto criativo alternativo. Uma obra adaptada não pode ser acorrentada ao texto de partida por ser nova e autônoma, significando em si mesma de forma independente.

Tal visão, que subalterniza as adaptações, desvalorizaria obras que usam pontos de intersecção para recriarem clássicos de forma criativa, como consagradas adaptações shakespearianas que se ambientam e se inserem em tempos e culturas diferentes: *O Trono Manchado de Sangue* de Akira Kurosawa, que adapta *Macbeth*, no Período Sengoku do Japão, ou *10 Coisas que Odeio em Você*, que se baseia em *A Megera Domada*, mas ambienta o temperamental relacionamento de Catarina e Petruchio em uma escola norte americana dos tempos atuais, ou, ainda, a presença do enredo principal *Hamlet*, sobre a tomada do trono por direito de um jovem príncipe pelo tio por meio de um assassinato, na já citada animação *O Rei Leão*.

Hutcheon, ao citar Robert Stam, exemplifica que a hierarquização da obra de partida em detrimento da obra adaptada é motivada por uma visão parcial e, muitas vezes, subjetiva:

Para alguns, conforme Robert Stam, a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser a forma de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra) (STAM, 2000, p. 58). Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita de proximidade com o texto – e talvez algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo (HUTCHEON, 2011, p. 24).

O debate acerca da fidelidade restringe a adaptação às expectativas criadas a partir de um texto de partida. Além disso, a adaptação se constitui de um rastro nem sempre declarado que permite o distanciamento do texto de partida da obra adaptada. A adaptação pode ser declarada — quando sabemos abertamente qual é a obra de partida, seja com a utilização do mesmo título, dos personagens ou do tema em geral — ou não-declarada — quando as relações são sutis, com pontos de intersecção abertos para a recriação criativa. Nesse processo de adaptar e recriar um sistema significativo em outro sistema significativo, elementos peculiares e especificidades da plataforma, em que a adaptação tomará corpo, são essenciais para a constituição da obra. A releitura é procurada nesse novo sistema, mas as características desse meio diferente serão essenciais para o processo de adaptação. Por exemplo, um romance adaptado para as telas terá de recriar as descrições e narrações feitas por palavras em elementos específicos do cinema, como a montagem, iluminação, movimentos de câmera e enquadramento.

Thais Flores Nogueira Diniz discute que o cinema desenvolveu métodos próprios de narrativa. Para ela, o cinema constitui sua própria maneira de contar tendo como base a sua constituição como arte filmada — é possível perceber, no trabalho de câmera e na montagem, um método de significação. O trabalho de câmera compõe-se dos planos estáticos — plano de conjunto, plano médio e primeiro plano — e dos planos em movimento — plano panorâmico, plano com movimento de câmera, além dos relacionados à velocidade da filmagem, como a câmera lenta e o plano acelerado. Já a montagem diz respeito à ligação entre os planos e as cenas: a dissolvência, a fusão das imagens, a tela dividida, o corte seco e, mais especificamente na sala de montagem, a sucessão rítmica das imagens que enchem a tela (DINIZ, 1998, p. 321).

Para além desses elementos técnicos do audiovisual, Stam define alguns pontos para a análise da obra adaptada no cinema. Para ele, uma análise adaptativa deve levar em conta a autoria, as permutas feitas dentro do processo de adaptação do enredo, a duração e a maneira como se lida com o tempo dentro da nova plataforma adaptativa e, principalmente, o contexto novo em que a história se inserirá ao ser adaptada. A autoria diz respeito à afinidade que o adaptador teria com a obra de partida, como afirma o próprio Stam, quase como um "casamento" estilístico e biográfico entre os dois agentes da criação. A análise das permutas, diferentemente do conceito hierárquico de fidelidade apresentado anteriormente, seria referente a compreensão de como o *contar* se modifica no *mostrar*, de como a descrição de personagens e situações, por exemplo, são transpostas para o *LCD* ou *LED* da tela. A análise do tempo também possui conexão com as permutas feitas na transposição adaptativa, em que existe uma repaginação da maneira como a duração de um acontecimento de acordo com as especificidades da nova plataforma, podendo representar uma cena longamente descrita com apenas um símbolo em poucos segundos por meio de abordagens específicas do audiovisual, já que se utiliza de imagens para criar interpretações. Já a visão analítica acerca do contexto se pauta em como as "mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm relação com ideologia e discursos sociais" (STAM, 2006, p.44), em que a conjuntura temporal, espacial, cultural e política da adaptação têm papel fundamental na construção da obra.

Além desses elementos, a motivação da adaptação é algo discutido por Hutcheon, na medida em que, para ela “ [...] há inúmeros motivos para querer adaptar. As adaptações de Shakespeare, em particular, podem ser concebidas tanto como tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica” (HUTCHEON, 2011, p.134), visto que a utilização de um nome que evoca tanto prestígio pode representar o desejo de extrair benefícios de um capital cultural das obras originais para valorizar a obra adaptada. A indústria cultural de massa evoca a questão da mercantilização de produtos culturais e artísticos, tendo como principal ótica um jogo comercial para atrair mais espectadores e, com grandes clássicos recriados na tela, um público alvo diferenciado pode se interessar pelo consumo. Porém, não só de espectadores se faz uma série televisiva ou um filme, muitas vezes, a intenção pode ir além disso e perpassa outros métodos de geração de lucro ao conquistar consumidores com a criação de produtos, livros, jogos e parques temáticos.

Ao mesmo tempo, a veiculação de um clássico em uma plataforma de grande acesso pode gerar democratização e acessibilidade que direcionam não apenas a comercialização das adaptações, mas também levam em conta o seu papel na educação (HUTCHEON, 2011,

p.162). Em razão da recriação, que atende ao público e ao contexto, a linguagem utilizada para recriar o clássico de forma diferente pode surtir efeitos didáticos na narrativa, tornando assim um discurso vitoriano passível de compreensão e interesse por um público infantil, por exemplo, tal qual ocorre nas adaptações de peças shakespearianas pela BBC em formato de desenho animado. Ao transpor a literatura, a história e a arte em um modo de contar acessível e popular, clássicos chegam a mais interlocutores e geram, à sua maneira, não só a apreciação mas também disseminação do conhecimento. De qualquer forma, a análise dessas motivações deve-se atentar para não esbarrar no velho "o que o autor quis dizer" e analisar o processo da adaptação como um todo significativo de uma obra que deixa seu autor e que existe, em sua constituição, como um ato de reviver, recontar e resistir em um novo tempo, espaço e contexto.

O contexto da adaptação é essencial para a compreensão do processo adaptativo, das escolhas feitas pelo adaptador, do estilo estabelecido pelo gênero em que se insere a adaptação, bem como suas especificidades do meio — audiovisual, musical, plástico.... Hutcheon, por meio de uma interpretação de Edward Said afirma:

Quando as histórias viajam – como de fato o fazem quando assim adaptadas entre mídias, tempos e lugares -, elas acabam unindo o que Edward Said (1983) chamou de diferentes ‘processos de representação e institucionalização’. De acordo com Said, as ideias ou teorias viajantes envolvem quatro elementos: um grupo de circunstâncias iniciais, uma distância percorrida, um conjunto de condições de aceitação (ou resistência) e uma transformação da ideia em seu novo tempo e lugar (SAID, 1983). As adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido (HUTCHEON, 2011, p. 202)

Essa hibridização é o ponto chave do contemporâneo, o palco dos estudos da adaptação, que vê a adaptação como um espelho desse período histórico que tem como chave a contradição, a relocação do tradicional e a geração de discussões políticas e identitárias. Por meio da noção de hibridismo no contexto pós-colonial pautado por Homi Bhabha, Julie Sanders analisa que "esse processo de relocação pode estimular novos enunciados e criatividade. [...] somente a hibridização que respeita a diferença essencial permite inovação, ao passo que a síntese e homogeneização do multiculturalismo se mostra sufocante"² (SANDERS, 2006, p.18 — tradução nossa). Ao retornar ao conceito de não-fidelidade e o

² "This process of relocation can stimulate new utterances and creativity. [...] only hybridity that respects essential difference enables innovation, whereas the cultural synthesis or homogenization of multiculturalism proves stifling" (SANDERS, 2006, p.18)

espaço para que se imprimam as visões do contexto contemporâneo na arte, Sanders concorda com Hutcheon quando esta afirma que

Nas transferências do modo de contar para o performativo, as diferenças de filosofia, religião, cultura nacional, gênero ou raça podem criar lacunas que necessitam ser preenchidas por considerações dramáticas que podem ser tanto cinéticas e físicas quanto linguísticas. Expressões faciais, roupas, gestos ocupam seu lugar ao lado da arquitetura e do cenário, a fim de transmitir informações culturais que são verossímeis e que funcionam como um 'index de ideologias, valores e convenções através do qual ordenamos a experiência e predicamos a atividade (KLEIN, 1981) (HUTCHEON, 2011, p. 201/202)

A adaptação, inserida nesse contexto valorizado e vocalizado por meio do *comentário* descrito por Sanders, tende a suscitar pautas políticas e identitárias. A representação, na contemporaneidade é tudo, menos neutra (HUTCHEON, 2011) e, ao ressignificar o clássico, insere suas impressões e pegadas históricas. De uma forma sucinta, a adaptação se constitui de uma aura própria por recriar uma arte em outra, em contextos diferentes, sendo que esses contextos se dão pela presença de um adaptador, inserido em um momento histórico que será impresso no produto final.

Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, articula o conceito de aura como aquilo que sobrevive na tradição, conferindo um estado de perpetuação.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da sua reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, W. 1987, p.168/169)

Porém, essa aura, através da adaptação e da representação pode ser ativamente recontextualizada, a fim de gerar sentidos críticos para o público que consumirá o produto reproduzido. Nesse sentido, Benjamin também afirma que a representação consegue "retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único" (BENJAMIN, 1987, p.170). Na adaptação, a aura é remodelada, por vezes retirada de seu pedestal, apresentando-se como um elemento de perpetuação da aura do clássico. Em uma das reuniões com minha orientadora, Elizabeth

Ramos³, discutimos o conceito de aura que se relaciona intimamente com a contemporaneidade e a reprodutibilidade técnica através da expansão das tecnologias da linguagem. Para Ramos (2022), a aura não é derrubada, quando a obra é adaptada, pois é precisamente a própria existência da aura que a torna objeto de interesse em ser compartilhada, para além de reverenciada por um seleto grupo de “eleitos”. Respeitar uma obra de arte é diferente de colocá-la em uma posição de superioridade em relação às obras que sucederão ou não aceitar que diferentes grupos a acessem. Por isso, reproduzi-la não seria vulgarizá-la, mas aproximá-la de grupos variados de leitores e espectadores.

A reprodutibilidade dá-se através do rastro de tal aura, ou seja, através das marcas daquilo que veio antes e também pelo inacabamento intrínseco da arte — a impossibilidade de se esgotarem os significados de um texto permite as diversas leituras, traduções e adaptações que suplementam aquilo que já foi dito, a fim de fazer-permanecer a obra de partida. É através da possibilidade aurática e inacabada que o sujeito contemporâneo se insere no texto e o suplementa, criando novos significados a partir do passado.

Como sujeitos contemporâneos, somos marcados por nossa temporalidade e, ao nos voltarmos para o passado, o re-evocamos e o revitalizamos (AGAMBEN, 2009, p.69). Deslocamos o passado para o presente a fim de atingir uma possibilidade do que poderia ter sido — um passado hipotético. Nos colocamos como agentes contemporâneos no passado, para representá-lo de acordo com nosso contexto atualizado, nossas visões, lutas e sentidos. Julio Plaza cita Benjamin afirmando que o adaptador se coloca no passado, como um viajante no tempo, para se apropriar daquilo que passou e criar por meio da sua nova representação, um sentido destinado ao futuro:

[...] o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA, 2004, p. 5)

Pode-se ler o *tradutor* como o *sujeito* da representação ou como *adaptador*: é ele quem pega o passado e o re-contextualiza a fim de trazer aquela obra para a proximidade da contemporaneidade. Em um passado inacabado, como Derrida define, a *falta* é que faz o sujeito adaptador se deliciar com as possibilidades de recontar, preencher as lacunas e representar aquilo que não se sabe ao certo. Nessa revitalização do passado, o adaptador completa, à sua maneira, o desconhecido.

³ Reunião de orientação no dia 09 de março de 2022.

Retomando o parágrafo multidisciplinar no início deste capítulo, trazemos outra metáfora presente em outra ciência: o ato de adaptar funciona de forma parecida com a teoria darwinista da seleção natural e adaptação das espécies, em que os animais mais bem adaptados ao ambiente têm mais chance de sobrevivência e de manterem uma linhagem próspera. Da mesma forma, acreditamos que os textos que se adaptam às mudanças contextuais, sociais e tecnológicas têm mais chance de se fixarem na posteridade. E, levando-se em conta o potencial criativo e inacabado das histórias, é possível compreender porque os clássicos rompem todas as leis da física, química e biologia e se consolidam na história cultural da humanidade por meio das possibilidades de reinvenção nos filmes, novelas, séries de tv, desenhos animados, jogos, podcasts, histórias em quadrinhos, músicas e diversas outras plataformas e meios existentes.

II

2. Tecendo a Biografia

Detentor de uma filmografia invejável, com mais de 1.600 créditos no IMDB⁴, William Shakespeare (1564 – 1616) é o dramaturgo inglês mais falado no mundo. Não só falado, Shakespeare se espalha pela cultura ocidental através de filmes, séries, animações, histórias em quadrinho, pinturas e várias outras representações que perpetuam sua figura, sua biografia e sua obra. O Bardo, como é carinhosamente chamado pelos seus fãs e pesquisadores, produziu aproximadamente 40 peças e uma centena de sonetos e se consolidou como uma ícone cultural que sobrevive na contemporaneidade através dos recontares de sua obra.

Por meio do cinema, da música e da tecnologia, os clássicos shakespearianos foram ressignificados e traduzidos para linguagens contemporâneas, atraindo um público plural. Podemos ver Shakespeare em filmes, alguns deles clássicos, que mantêm os títulos de suas obras – *Hamlet*, de Laurence Olivier (1948), *Henrique V*, de Keneth Branagh (1989), *Romeu + Julieta*, de Baz Luhrmann (1996), *Titus*, de Julie Taymor (1999) e muitas outras adaptações que explicitamente mantêm os títulos shakespearianos. Além disso, ecos shakespearianos estão presentes em mídias variadas, muitas vezes implicitamente, como em animes (*Zetsuen no Tempest*, produzido pela Square Enix, em 2012, que faz uma ponte com *Hamlet*), em telenovelas brasileiras (*O Cravo e a Rosa*, produzida pela Rede Globo, em 2000, que constrói um intertexto com *A Megera Domada*) e até mesmo em jogos de videogame (*Final Fantasy X-2*, de 2003, que utiliza intertextos de *Macbeth*).

Apesar de tão presente aqui e acolá na literatura e nas diversas possibilidades audiovisuais, sabemos muito pouco sobre Shakespeare como pessoa e biografias, como as escritas por James Shapiro e Bill Bryson, tentam, através dos poucos rastros deixados pelo Bardo em vida, compreender um pouco da trajetória de um homem que, com sua pena, inscreveu-se no futuro.

2.1 — Um pouco sobre o Bardo e seu tempo

Nascido em Stratford-upon-Avon, William Shakespeare constituiu família e foi para Londres, virou ator e escritor, voltou a Stratford, fez um testamento e morreu. (BRYSON,

⁴ [Internet Movie DataBase](https://www.imdb.com/)

2008, p.15). Esses são, resumidamente, os fatos que definem pontos importantes na biografia Shakespeariana e que se apoiam em poucos registros oficiais encontrados em documentos registrados em cartório, processos jurídicos, anotações em diários de viajantes e, claro, nos fólhos em que foram publicadas suas obras. Para Bryson, biografar Shakespeare é um processo que beira a ficção já que o dramaturgo "é uma espécie de equivalente literário de um elétron – sempre ali e nunca ali" (BRYSON, 2008, p.17).

Shakespeare casou-se aos 18 anos com Anne Hathaway, que tinha 25 anos. Teve três filhos, Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith. Em um período de tempo, os chamados "anos perdidos" — entre 1585 e 1592 —, não se sabe muito sobre o paradeiro do Bardo, somente que chegou em Londres, se integrou a companhias de teatro, atuando e escrevendo peças. Não há documentações que esclareçam as motivações da partida de Shakespeare de Stratford-upon-Avon ou como ele se revelou na cena teatral londrina.

O que se sabe é que, em seu período em Londres, Shakespeare viveu a vida de poeta, dramaturgo, produtor teatral e ator, fazendo parte de algumas companhias de teatro, embora mais envolvido na companhia de Lorde Chamberlain, a *Chamberlain 's Men*. Com o sucesso das peças assinadas pelo Bardo, a companhia tornou-se, após a morte da Rainha, a companhia oficial do Rei James I, a *King's Men*. Shakespeare conseguia dialogar tanto com o público popular quanto com a coroa inglesa, demonstrando sua flexibilidade e astúcia em escrever sobre heróis, reis, loucos e pessoas do povo. Apesar disso, para James Shapiro (2005), Shakespeare, com sua pena, aprofundava suas obras ano após ano.

Só porque [...] era capaz de escrever peças que atraíam plateias de um amplo espectro social, não significava que não estivesse frustrado pelos limites que isso impunha ao que ele poderia escrever. À medida que sua compreensão do drama humano continuou a aprofundar-se, seu desejo de experimentar — ampliar os limites da comédia e da tragédia, lidar com as questões sociais, históricas e políticas cada vez mais complicadas, expressar como os estados interiores da vivência poderiam ser transmitidos e até cunhar novas palavras quando a língua inglesa não oferecia os termos que sua imaginação evocava e implorava — entrava em desacordo com as exigências de escrever peças que tivessem que agradar a todos. Aqueles sonetos intrincados e brilhantes que ele continuava a escrever certamente forneciam um escape, mas não era o bastante. (Shapiro, 2005, p. 38)"

O primeiro relato biográfico foi feito somente cem anos após a morte de Shakespeare, por Nicholas Rowe, em 1709 e sua *Some Account of the Life of Mr. William Shakespear*, que contava com o pouco material que sobreviveu a incêndios, governos autoritários e censura, no breve período de menos de trezentos anos. Muita incerteza ronda o dramaturgo e isso é demonstrado também na imprecisão acerca de seus retratos. De acordo com Liana Camargo

Leão (2009), somente três dos retratos de Shakespeare são potencialmente “fíéis” à imagem do Bardo por terem sido elaborados durante a vida ou logo após a morte do autor: a efígie na Igreja da Santíssima Trindade de Stratford; a gravura de Martin Droeshout; e o retrato de Chandos. Diversas outras pinturas e esculturas foram feitas até hoje, sendo releituras ou recriações que deixam claro que o poeta, apesar de não ter uma face única, está presente na produção artística e no interesse popular.



Figura 1: Monumento funerário de Shakespeare, na Igreja da Santíssima Trindade de Stratford.
Fonte: *Shakespeare Documented*

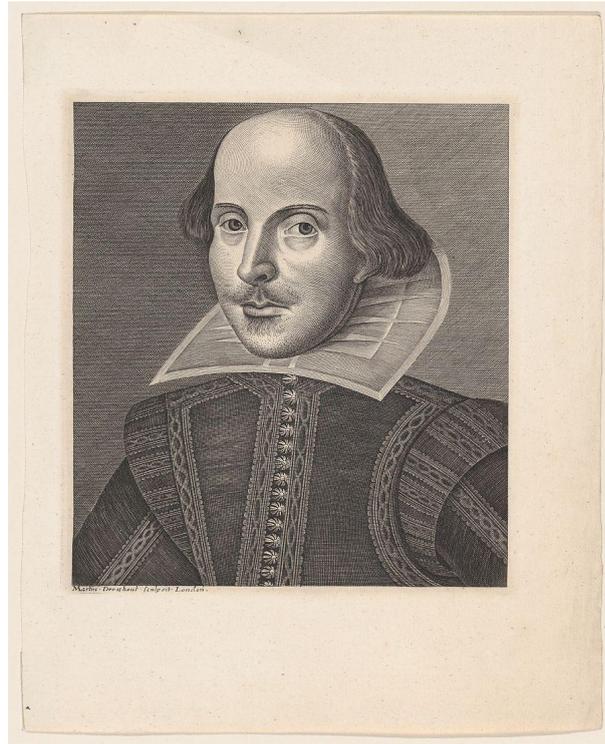


Figura 2: Gravura feita por Martin Droeshout no primeiro fôlio de Shakespeare, organizado com suas peças iniciais alguns anos após sua morte.

Fonte: *Met Museum*

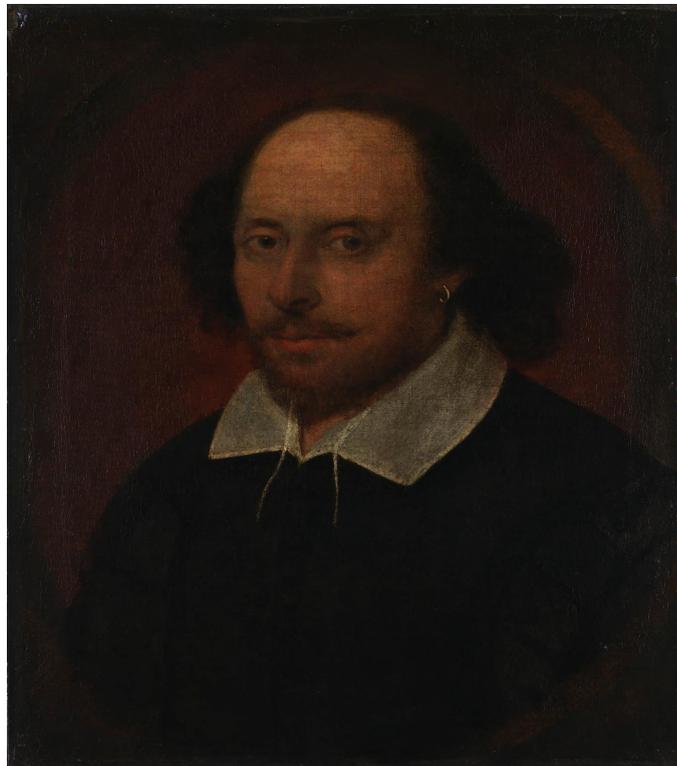


Figura 3: Retrato de Chandos, feito pelo pintor John Taylor em 1610 e, supostamente, a única pintura feita durante a vida do autor.

Fonte: *National Portrait Gallery, London*

Com brinco e com o colar elisabetano, as divergências em relação à imagem shakespeariana são grandes. Talvez, a dúvida sobre quem foi e como era William Shakespeare seja um elemento que gera o interesse dos adaptadores em preencher, de forma criativa, as lacunas biográficas que rondam a história de um dos autores mais importantes da literatura ocidental. Apesar disso, é quase unânime a opinião dos críticos, pesquisadores e biógrafos que o contexto histórico e a realidade social da Inglaterra no século XVI foram essenciais na construção e no desenvolvimento da escrita do autor.

Inserido em um período de transição, entre o pensamento medieval e o Renascimento, Shakespeare traz em sua obra um reflexo do seu tempo. Suas discussões políticas se engendram em textos inteligentes sobre histórias particulares, sem deixar de lado um subtexto coletivo. O dramaturgo teve uma grande influência antiga, dos clássicos humanistas. Contudo, nem ele, nem os demais dramaturgos da época elisabetana estavam totalmente voltados para o Renascimento, visto que a tradição medieval cristã se mantinha presente naquele contexto popular-inglês. O que se tinha na obra do Bardo era uma convergência dos estilos: uma retomada do clássico que já vislumbrava o Renascimento junto do contexto medieval cristão inserido em uma Inglaterra que valorizava sua própria cultura popular, sem deixar de lado seu lado maneirista.

Neste sentido, é possível ver na constituição da peças shakespearianas um cruzamento de elementos tanto Renascentistas quanto Medievais. Inserida nessa ponte entre os dois universos, *Hamlet* é um ótimo exemplo para análise, já que apresenta uma combinação entre o realismo cotidiano com o sublime elevado. A peça reconstrói nobres — o príncipe — e os contrasta com pessoas comuns, de diferentes classes sociais, tanto como um elemento intrínseco da peça quanto extrínseco relacionado ao público variado que frequentava o teatro. Ademais, as próprias personagens nobres são permeadas pela imperfeição: os heróis trágicos de Shakespeare apresentam o que Auerbach (1976) chama de "elemento da criaturalidade", ou seja, elementos que demonstram o herói como um ser humano feito de carne e osso. Outro elemento que traz o embate entre a plenitude clássica e a imperfeição comum é a combinação entre os registros linguísticos "altos e baixos". Shakespeare era hábil nessa mistura de estilos exatamente para trazer a proximidade da grandiloquência com a simplicidade do falar popular.

Além disso, o contexto da escrita de *Hamlet*, o outono de 1599, é um grande espelho daquilo que permeou parte da vida de William Shakespeare. Naquele período, sob a glória da vitória sobre a invencível Armada Espanhola, em 1588, o reinado de Elizabeth I ia de vento em popa — quase literalmente depois da grande batalha marítima que fora travada contra os espanhóis que queriam destronar a rainha protestante para instaurar um reino católico. Porém,

a Espanha, nos anos seguintes, continuou retaliando as forças inglesas, conspirando contra a vida da Rainha e dando apoio à resistência irlandesa. A crescente insurreição da Irlanda era um tema que preocupava os ingleses protestantes, já que os povos irlandeses desafiavam a autoridade da própria Rainha ao abraçarem o catolicismo. Com a deflagração da Guerra dos Nove Anos, a aliança inglesa e francesa rompeu-se, deixando a corte da Inglaterra sozinha na batalha contra a Espanha e a Irlanda.

As grandes batalhas desse período eram motivadas pelo interesse econômico da Inglaterra em ter o controle marítimo, tanto por meios tradicionais quanto por meios não tão convencionais, como era o caso dos piratas ingleses que saqueavam os barcos espanhóis com a autorização da Rainha. Outro agravante que inflamou a rivalidade Espanhola foi a execução da Rainha da Escócia, Mary Stuart, sob as ordens de Elizabeth, a fim de neutralizar a ameaça católica ao trono inglês. Contudo, o que mais chamava a atenção do povo inglês eram as fissuras internas do reino, principalmente a contenda entre Elizabeth I e o Conde de Essex. Esse foi um período bastante agitado política e religiosamente que afetou também o circuito teatral londrino.

Ao se tratar do ano de 1599, um dos anos com mais registros sobre o dramaturgo, Shapiro faz da biografia do Bardo uma contextualização do que é considerado o ano crucial no desenvolvimento do teatro shakespeariano. Nesse ano, o Teatro Globe é finalmente inaugurado, após anos de censura e fechamento de outros teatros, devido ao clamor puritano e à Peste Negra; as peças shakespearianas passam por "chamuscamentos", na época em que a insegurança política sobre o trono da Rainha Elizabeth I optou pela censura e sanitização de obras como *Ricardo II* e *Henrique IV, parte 1*.

2.2 — O Teatro Globe

O emblemático teatro, palco das peças mais renomadas de Shakespeare, possui uma história e tanto. Em meio a embargos de outras casas de espetáculo de Londres, em decorrência da peste e do recrudescimento do pensamento puritano, o Globe foi construído fora da jurisdição das autoridades para que não sofresse os boicotes e para que fosse a casa do grupo teatral de Shakespeare, o Chamberlain's Men, no momento em que o autor se encontrava em um surto de energia e criatividade (SHAPIRO, 2005, p.135). Em um projeto feito pelo mestre carpinteiro Peter Street, com a consultoria constante do Bardo, o Globe foi construído com a ajuda de muitos, principalmente dos atores da companhia — Burbage, Kemp, Heminges, Philip, Pope e o próprio Shakespeare. Todos esses artistas se tornaram

sócios, a fim de agilizar o levantamento de fundos para a construção que dependia das madeiras do antigo lar da companhia e primeiro teatro da Inglaterra, o The Theatre, que tinha sido fechado pela cassação de sua licença nessa época de “caça teatral às bruxas”. No filme *Shakespeare Apaixonado*, de 1998, é possível ver, sob a ótica da adaptação, a fase em que os Chamberlain's Men estavam à procura de um palco, para continuarem produzindo peças.

Shapiro afirma que “o Globe foi o primeiro teatro de Londres construído por atores para atores” (SHAPIRO, 2005, p. 144), através dessa parceria desenvolvida em meio a um ambiente hostil com relação aos palcos. Por isso, a construção do Globe foi milimetricamente pensada, para que atendesse às necessidades dos atores e do dramaturgo, a fim de valorizar cada ato de cada peça encenada em um palco com proscênio centralizado, projetado para aproveitar a luz do sol e adaptado para ter saídas especiais, alçapões, balcões e maquinários para condizer com a perspicácia das atuações e pela rapidez das ações dramáticas. Após desventuras com o clima londrino que variava entre chuvas e geadas, o teatro foi, provavelmente, inaugurado na primavera devido à condição climática nos meses de junho e julho daquele ano, com a performance de *Júlio César* para o público (SHAPIRO, 2005, p.146). O Globe seguia o padrão elisabetano em relação ao seu formato poligonal, erguido com madeira, pregos, pedras, argamassa e palha. Diferentemente das redondezas do The Theatre, O Globe possuía uma vizinhança mais popular, marcada pela criminalidade, a prostituição e atividades menos prestigiosas, como rinhas de animais e teatros itinerantes. Essa vizinhança era o espelho de uma sociedade do barulho, na qual gritos de vendedores, sinos, pessoas vocalizando diversos idiomas, animais e diversos ruídos do dia a dia reverberavam pela grande capital inglesa e se traduziam nas peças do Bardo.

O Globe que existe em Londres hoje é uma reconstrução baseada em arquivos que mostram como eram os teatros na era elisabetana. A estrutura original do teatro pereceu após um incêndio em 1614, foi reconstruída e novamente foi abaixo após o fechamento dos teatros pelos puritanos, em 1644. Visitando essa réplica hoje em dia, é possível encontrar não só o palco elisabetano restaurado e peças sendo encenadas, mas também um museu dedicado ao legado do Bardo.



Figura 4: Esboço feito por Johannes de Witt do The Swan, considerado o registro mais próximo do que o Globe se pareceria na Era Elisabetana.

Fonte: Shakespeare Resource Center.



Figura 5: O Globe contemporâneo. Foto de divulgação oficial do teatro de Shakespeare.
Fonte: Instagram Oficial The Globe. (27 de Março de 2022)

2.3 — Um pouco sobre as peças

Shakespeare escreveu para os palcos. A materialização que temos hoje surgiu dos esforços de amigos da companhia de teatro que, alguns anos após a morte do autor, coletaram seus textos e os publicaram no Primeiro Fólio. Dentre tragédias e comédias incluídas nesse fólio, algumas das peças constavam, anteriormente, dos Quartos, ou seja, publicações de menores dimensões do que o fólio. Após essa primeira versão de 1623, outras três versões foram a público, entre 1632 e 1685, contando com edições, restaurações e adições de peças do Bardo.

Em razão da passagem do tempo, da censura, das guerras e intempéries diversas, algumas peças shakespearianas se perderam, mas ainda existem registros dos seus títulos: *Cardenio* e *Love's Labour Won*. Como aponta *The Oxford Shakespeare The Complete Works* (2005), *Cardenio* seria uma peça, escrita em parceria com John Fletcher, que consta somente em manuscritos de editoras no século XVII e, possivelmente baseada em Dom Quixote, de

Miguel de Cervantes, por conta do seu nome ser o mesmo de um personagem do romance espanhol. O sumiço de mais informações também se aplica a *Love's Labour Won*, e da peça só se tem o título constante de nota em um catálogo de um livreiro e de um espectador de uma das performances, em 1598, sem nenhuma informação sobre seu enredo ou personagens, somente suposições sobre a possibilidade de ser conectada a *Love Labour's Lost*, segundo o catálogo do livreiro que as coloca em impressão, no ano de 1600.

Em 1596, Shakespeare perdeu seu único filho homem, Hamnet, que faleceu aos 11 anos. Acredita-se que a tragédia fez com que Shakespeare se debruçasse sobre seu trabalho e produzisse obras profundas e reflexivas sobre o luto e a relação entre pais e filhos, como *Rei João* e *Hamlet*, conforme Smith (2008, p. 30). Este último título, é visto por alguns estudiosos, como Greenblatt (2004), como uma conexão direta com a morte do filho, que possuía um nome que se assemelha com o título do drama do príncipe da Dinamarca (Hamnet seria uma variação de Hamlet). Ao se distanciar de sua família para fazer carreira como dramaturgo e decolar na grande capital inglesa, Shakespeare perde grande parte da infância de seus filhos e, ao voltar, enfrenta a morte de um. Essa inquietação sobre a possibilidade de *Hamlet* ter certo cunho autobiográfico, em razão do grande peso das relações familiares e do luto presentes na peça, e não inspirada somente na *Amlet* de Saxo Grammaticus, abre mais uma das portas para reinterpretações da vida e da obra do Bardo.

Para além das incertezas e das interpretações sobre a produção dramática de Shakespeare, o autor escreveu comédias, tragédias, peças históricas que não só moldaram a cultura inglesa e mundial como também foram fontes constitutivas da língua inglesa. Shakespeare documentou palavras usadas pelas camadas mais economicamente vulneráveis da sociedade inglesa, assim como criou vocábulos novos e os imortalizou nas páginas de sua arte. Ademais, o Bardo criou maneiras diferentes de contar, de performar e de transmitir história para o público.

Ao inserir uma peça dentro da peça, apresentar a queda de homem nobre torturado por sua consciência, utilizar o sobrenatural como personagem, usar brilhantemente o alívio cômico do homem comum para gerar identificação popular e também grandes reis e heróis, para mostrar os feitos da nação inglesa, Shakespeare leva a plateia e o leitor a explorar alguns aspectos da existência humana como o amor, a morte, a vingança e a ganância. Vemos Hamlet, cego pela vingança, negar amor a Ofélia ao se fingir de louco, a fim de vingar a morte do pai, que apareceu para ele como fantasma revelando que foi morto por seu irmão Cláudio. Temos também a profundidade da comédia *A Megera Domada* que se inicia através da complexa peça dentro da peça, já que o enredo de Katherine e Petruccio é encenado para

Christopher Sly por uma companhia de teatro fictícia. Temos o sobrenatural com as fadas e monstros de *O Sonho de uma Noite de Verão*; o mago e Calibã, filho da bruxa Sicorax, em *A Tempestade*; e as três feiticeiras de *Macbeth* que mostram o oráculo que molda e serve como prenúncio de toda a história de Macbeth em sua jornada sangrenta para o trono.

A produção lírica de Shakespeare, parte dela publicada ainda em vida com os sonetos organizados pelo próprio Bardo, em 1609, além das publicações como *Vênus e Adônis* (1593), *O Estupro de Lucrecia* (1594), *A Fênix e a Tartaruga* (1601), *A Queixa de um Amante* (1609) e a antologia *O Peregrino Apaixonado* (1599), interpretada como mais íntima. Os 154 sonetos apresentam, de acordo com Peter Stallybrass e Margreta de Grazia (1993), direcionamento para dois grandes personagens: o *Fair Youth* e a *Dark Lady*. Algumas linhas de pensamento levam em conta que esses personagens, nesse caso, musas para o Bardo, seriam porta de entrada para a descoberta acerca de sua sexualidade, já que seus sonetos se mostram intimamente conectados à sua vida. Outros pensadores, os que negam a possibilidade da bissexualidade de Shakespeare, acreditam que a demonstração de sentimentos presentes nos sonetos direcionados ao jovem seria somente uma prova de amizade, comumente expressados por meio da retórica na época (STALLYBRASS, 1993, p. 93), ou que esse personagem fosse fictício e que o autor estivesse assumindo o eu-lírico feminino, para cantar seu amor. Essa negação da remota possibilidade de que o Bardo pudesse ter tido um interesse amoroso por uma pessoa do mesmo gênero assusta alguns e desinteressa outros — até mesmo Coleridge, o poeta e crítico inglês, que faz uma leitura heteronormativa dos sonetos —, como afirmado por Stallybrass: “presume-se simplesmente que a mancha do amor masculino-masculino destruiria o caráter nacional do Bardo”(STALLYBRASS, 1993, p. 97)⁵. Os sonetos 1 a 126 são dedicados ao jovem e apresentam um eu-lírico apaixonado e encantado, que demonstra sua devoção:

Dentre os mais belos seres que desejamos enaltecer, Jamais venha a rosa da beleza a fenece,
Porém mais madura com o tempo desfaleça,
Seu suave herdeiro ostentará a sua lembrança;
Mas tu, contrito aos teus olhos claros,
Alimenta a chama de tua luz com teu próprio alento, Atraindo a fome onde grassa a abundância;
Tu, teu próprio inimigo, és cruel demais para contigo.
Tu, que hoje és o esplendor do mundo, Que em galhardia anuncia a primavera, Em teu botão enterraste a tua alegria,
E, caro bugre, assim te desperdiças rindo.
Tem dó do mundo, ou sê seu glutão –

⁵ Nossa tradução de: *It is simply assumed that the taint of male-male love will destroy the character of the national bard.*

Devora o que cabe a ele, junto a ti e à tua tumba.⁶ (Trad. Thereza Christina Rocque da Motta)

O encantamento do eu lírico do Bardo com o jovem vai desde o processo de corte do amado ao desejo de casamento. Um dos sonetos mais conhecidos da língua inglesa, o Soneto 18, seria destinado a tal interesse amoroso de cunho homoerótico. As teorias envolvendo a identidade do jovem são muitas, sendo até mesmo insumo para a escrita de um conto de Oscar Wilde, de 1889, "*The Portrait of Mr W. H.*", já que "Mr. W. H." era o nome que se apresentava na dedicatória de alguns desses sonetos. A outra personagem e musa, que habita os sonetos e as dúvidas, é a Dark Lady, mulher descrita como tendo a pele escura e cabelos negros e, diferentemente dos poemas destinados ao Fair Youth, aqui não existe um trabalho sentimental platônico e romântico, mas um desejo sexual, muitas vezes pautado na negação e em sentimentos negativos do pecado. Os poemas destinados a essa mulher, cuja identidade também é incerta são os sonetos 127 ao 154, e não trazem o mesmo sentimento de encantamento que os outros sonetos destinados ao jovem, sendo muitas vezes depreciativos, como o Soneto 130 que coloca o ideal de beleza em xeque:

Não tem olhos solares meu amor; Mais rubro que seus lábios é o coral; Se neve é branca, é escura a sua cor;
E a cabeleira ao arame é igual.
Vermelha e branca é a rosa adamsada Mas tal rosa sua face não iguala;
E há fragrância bem mais delicada
Do que a do ar que minha amante exala.
Muito gosto de ouvi-la, mesmo quando
Na música há melhor diapasão; Nunca vi uma deusa deslizando
Mas minha amada caminha no chão.

⁶ Tradução de: *From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel:
Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And tender churl mak'st waste in niggarding:
Pity the world, or else
this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.* (Shakespeare, 1609)

Mas juro que esse amor me é mais caro
Que qualquer outra à qual eu a comparo.⁷
Trad. de Barbara Heliodora

Muitas suposições são feitas em relação à interpretação dos sonetos, já que

contradições e incertezas marcam a análise, tanto formal quanto histórica dos sonetos shakespearianos. A complexidade da linguagem figurativa e as múltiplas associações de palavras e frases empregadas nos sonetos dão margem a muitas interpretações. Como expressões máximas do pensamento e das emoções, os sonetos shakespearianos elevam nossos sentimentos sobre amor, amizade, ciúme, esperança e desespero. (Collin, 2008, p. 224)

Da mesma forma que a biografia shakespeariana abre perspectivas e interpretações diversas, presume-se que a obra é intrinsecamente atrelada a quem foi Shakespeare. Por esse motivo, os adaptadores do Bardo se deliciam com as possibilidades adaptativas em preencher as lacunas históricas de quem foi essa figura que moldou não só a cultura e a língua inglesa como também todo o pensamento ocidental.

⁷ Tradução de: My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go,
My mistress, when she walks, treads on the ground: And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare

III

3. Viajando no Tempo e no Espaço

Ao popularizar o conceito de viagem no tempo, em seu romance de 1895, *A Máquina do Tempo*, H. G. Wells não poderia prever as diversas teorias temporais que povoariam a cultura pop. Entre paradoxos, linhas temporais alternativas e pontos fixos na trajetória humana, a viagem no tempo é um recurso de reescrita da história que cria novas redes de significados, podendo ser caracterizada como uma ferramenta adaptativa. É nesse contexto que a série de ficção científica *Doctor Who* (1963 — atual) viaja através do espaço e do tempo e, em algumas dessas viagens, esbarra com William Shakespeare.

Tendo como ponto de partida a ficção científica que contempla essas perspectivas de viagem no tempo, é possível recorrer a uma metáfora de que a ação do viajante no tempo se assemelha ao trabalho do tradutor/adaptador, já que aquele que viaja na ficção reconfigura e reescreve eventos históricos e narrativas, assim como o tradutor e o adaptador trabalham no texto como agentes do seu contexto temporal e histórico. Vemos, de forma didática e lúdica na ficção científica, o ato de adaptar e de traduzir. O viajante no tempo pode ser uma representação do sujeito que adapta já que este se coloca no presente para retomar aquilo que já passou e criar, por meio da sua nova representação, um sentido destinado ao futuro – o público que terá acesso e será tocado pela obra.

Para Julio Plaza, com base no pensamento derridiano, o inacabamento da história permite que o leitor e o espectador, em um exercício de *diferir* e postergar, preencham e revivam aquilo que já foi dito antes. Esse é um processo adaptativo e tradutório que leva em conta a relação passado-presente-futuro, compreendendo o passado como objeto passível de articulação com o presente do adaptador a fim de reconfigurar aquilo que já passou, visando ao futuro do texto com o espectador.

Seja pelas mãos do Doutor Emmett Brown e Marty McFly em *De Volta Para o Futuro* (1985) ou pelos aparatos futurísticos do Exterminador de *O Exterminador do Futuro* (1984), a volta no tempo serve como ferramenta que coloca a relação passado-presente-futuro em evidência e articula, em seus próprios contares, uma reescrita simultânea do que já passou e, em sua fantasia, do recontar criativo de acontecimentos da história humana ao propor um *passado especulativo*.

Nesse contexto, perscruta-se o passado a fim de criar hipóteses sobre a história e preencher com a fantasia esses hiatos na linha do tempo. Por meio desse interesse em desenvolver recontares nas lacunas, podemos desenvolver uma relação entre o fenômeno ficcional da viagem no tempo com a teoria de Jacques Derrida, quando o autor cunha o termo *différance*, para analisar a busca do ideal tradutório, da completude que é, ao mesmo tempo, encontrada e postergada. Ou seja, por conta das incertezas na biografia/história shakespeariana, retoma-se aquilo que não se sabe ao certo e a partir daí, constrói-se a adaptação. Dessa forma, o texto adquire sobrevida e se mantém ativo na cultura contemporânea.

Isso posto, a série de ficção científica desenvolve alguns de seus episódios utilizando-se de lacunas na história e elementos de interesse popular sobre artistas e personalidades importantes, para as preencher com novos significados e assim criar uma obra que apresenta um novo olhar sobre a história. Exemplos de tal movimento de reescrita da história são reconhecíveis, já que se desenvolvem a partir da adaptação de personagens históricos como Van Gogh, Agatha Christie, Charles Dickens, dentre outros.

A fantasia da ficção científica permite a reflexão sobre a realidade social e política por meio do distanciamento ficcional, dispendo de forma democrática e compreensível debates sociais e políticos para uma vasta audiência. Com a multiplicidade de meios, como a TV, o rádio, os HQs e outras materialidades, o universo ficcional de *Doctor Who* expande Shakespeare e o perpetua de forma a espalhar sua imagem, sua biografia, sua obra e, principalmente, seu legado literário.

3.1 – A Série *Doctor Who*

A adaptação televisiva de Shakespeare está presente no mundo todo, mas como o dramaturgo é parte de uma tradição inglesa de séculos, existe um apelo em mantê-lo presente nos lares ingleses em nome do patriotismo e da cultura nacional (HUTCHEON, 2011, p.203). Com isso, as adaptações televisivas do cânone na Inglaterra se deram de forma prolífera. A produção de telefilmes é uma constante, tendo como exemplo, a coletânea de peças adaptadas de Shakespeare, a *BBC Television Shakespeare*, de 1978 a 1985, que foi ao ar durante sete anos, e é reprisada na programação até os dias de hoje. Ademais, com a popularização das séries de TV, a presença de Shakespeare se mimetiza na ficção episódica; ele se faz presente em uma programação diversa e constante, em desenhos infantis (*Shakespeare: The Animated Tales*, BBC, 1992 a 1994) e, encontra-se em séries ficcionais de prestígio, como *Doctor Who*.

Doctor Who é uma série britânica criada pela BBC e transmitida pela primeira vez em 1963 e, até hoje em produção, com sua décima quarta temporada já em gravação, além do especial de 60 anos já estar em pós-produção. É importante salientar que a BBC é um serviço público de TV, serviço de *streaming*⁸, rádio e mídias/notícias online do Reino Unido, com financiamento público, para a manutenção de uma programação e um conteúdo de qualidade, que dependem não só da audiência como também do engajamento que o público possui com a marca *Doctor Who* em suas redes sociais e lojas.

A importância de *Doctor Who* reflete-se nos altos índices de espectadores e também nos diversos prêmios recebidos, como o *British Television Award* de 2006 de melhor série dramática e o *National Television Award*, por cinco vezes consecutivas (2005-2010), além das muitas outras indicações. A série passou por remodelação em 2005, após dezesseis anos de pausa, por conta de convergências nos horários de exibição e grande competitividade com outros programas de outras emissoras. Durante essa pausa, o universo *whoviano* expandiu-se por meio de áudio-dramas⁹, *audiobooks*, livros¹⁰, histórias em quadrinhos e objetos colecionáveis. A remodelação de 2005 trouxe à série uma roupagem contemporânea, realocando suas histórias fantásticas em um padrão narrativo de três atos, com começo meio e fim em cada um de seus episódios, mantendo porém o conceito da série clássica de arcos¹¹ duradouros, mas não tão longas quanto as narrativas das 26 temporadas iniciais.

As primeiras temporadas (1963-1968) eram compostas, em média, de 42 episódios que se dividiam em 8 histórias, ou seja, 5 episódios em média para cada arco. Esse padrão de episódios foi diminuindo, mas ainda continha arcos de grande duração. De 1970 a 1984, o padrão de quantidade de episódios por arco passou a 4 episódios. De 1982 a 1989. Durante a pausa de sete anos, foi produzido o telefilme. Em seguida, mais uma pausa de 8 anos, até que, em 2005, as temporadas modernas praticamente passaram a adotar o padrão de uma história

⁸ [BBC IPlayer](#)

⁹ Os áudio dramas são produções de áudios que contam histórias principais e transversais do universo de *Doctor Who*. Essas histórias foram produzidas pela *Big Finish*, uma companhia britânica de produção acústica em CDs, MP3 e, mais recentemente, por um serviço de streaming no próprio site (<https://www.bigfinish.com/hubs/v/doctor-who>).

¹⁰ A primeira novelização de *Doctor Who* aconteceu em 1964, com a adaptação do episódio *The Daleks* por David Whitaker sob o título de *Doctor Who in an Exciting Adventure with the Daleks*. Desde então, foram produzidos inúmeros livros, tanto adaptados de episódios como expansões de histórias, *spin-offs* (obra derivada) enciclopédias de personagens ou enredos inéditos. É possível ver, em sites criados por fãs, como The Tardis Library, a grande quantidade de títulos produzidos em torno do nome de *Doctor Who*. (<http://www.timelash.com/tardis/items.php?books>)

¹¹ Os Arcos de *Doctor Who* compreendem em histórias que se desenvolvem em vários episódios, que dependem um dos outros para a compreensão de toda a narrativa que foi sendo construída em episódios semanais.

por episódio, excetuando-se poucos episódios que necessitavam de ponte com outro, para estabelecer a continuidade.

O seriado de TV transcorre por tempos e locais diferentes devido ao personagem principal, o alienígena chamado Doutor, que possui uma máquina do tempo. Sua premissa básica concentra-se na proteção dada pelo Doutor ao planeta Terra que, em muitos momentos da série, se encontra em perigo, alvo fácil de alienígenas malignos. O Doutor é um Senhor do Tempo, uma espécie alienígena oriunda do planeta Gallifrey, que, em vez de morrer ao ser ferido gravemente, regenera-se, assumindo forma corpórea diferente (tal qual uma adaptação/tradução). Essa característica do personagem foi inserida na série, quando William Hartnell, que interpretava o primeiro Doutor, precisou se afastar da série por questões de saúde em 1966, e seu posto foi assumido por Patrick Troughton. A regeneração do personagem principal serviu como estratégia para a longevidade da série e, até os dias de hoje, temos 13 regenerações.

O tropo narrativo da regeneração foi uma estratégia desenvolvida pelos roteiristas da série, logo em seu começo, dada a necessidade de reescalar o ator principal da série. Tendo como premissa a mudança de imagem, reconfiguração da personalidade e o "renascimento" do Doutor, a série utilizou-se dessa troca de atores para permanecer no ar por todos esses anos, sem que houvesse quebra na suspensão da descrença¹². Situações aparentemente ilógicas – como a mudança de feições de um personagem – possibilitadas pela ficção científica, permitem sua aceitação por parte do público, dado seu caráter fantasioso. Durante esses quase sessenta anos, o Doutor foi interpretado por diversos atores como William Hartnell (1963 a 1966), Patrick Troughton (1966 a 1969), Jon Pertwee (1970 a 1974), Tom Baker (1974 a 1981), Peter Davison (1981 a 1984), Colin Baker (1984 a 1986), Sylvester McCoy (1987 ao telefilme de 1996), Paul McGann (Telefilme de 1996 e diversas outras produções acústicas e literárias durante a pausa de alguns anos), Christopher Eccleston (2005), David Tennant (2005 a 2010), Matt Smith (2010 a 2013), Peter Capaldi (2013 a 2017) e Jodie Whittaker (2017 – presente). Nas temporadas de 2023, quem assume o título de Doutor é Ncuti Gatwa, que marcará a série como o primeiro ator negro queer a assumir o personagem principal.

¹² Suspensão da descrença: descrita pela primeira vez por Samuel Coleridge em 1817, a suspensão da descrença é a transferência "de nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficiente para obter essas sombras da imaginação aquela suspensão voluntária da descrença no momento, que constitui a fé poética" (COLERIDGE, 1817). É aceitar os elementos ficcionais mais distantes da realidade, como fantasmas e monstros, a fim de apreciar a obra de arte.

Em suas viagens, o Doutor é acompanhado por assistentes¹³ humanos, que cumprem o papel de trazer a visão e a voz do público para a série. Durante os vários anos de série, o Doutor partilhou suas aventuras com dezenas de acompanhantes, alguns recorrentes na série e outros que faziam a conexão entre regenerações. Viajando por planetas distantes, realidades paralelas, períodos históricos reais, o Doutor e seus acompanhantes criam laços com o público e abordam assuntos de relevância social, ambiental e política.

Doctor Who, muitas vezes, centraliza seus episódios em uma figura histórica, mimetizando aspectos ficcionais e fantásticos em acontecimentos históricos reais, como é o caso dos episódios que serão analisados aqui – *The Chase* e *The Shakespeare Code*. A série não é somente constituída de adaptações, já que possui arcos de enredos independentes, mas conta com diversas expressões de intertextualidades e traduções que servem como ponto de partida para que o episódio se caracterize como adaptação.

Além de Shakespeare, o Doutor já visitou figuras como Van Gogh, em um episódio que homenageia o pintor e conta com reconstruções de cenários de diversas obras do artista, como *A Igreja de Auvers* (1890) e *A Noite Estrelada* (1889)¹⁴. Outra visita feita pelo alienígena foi a Agatha Christie em um episódio¹⁵ em que existe um mistério envolvendo um alienígena metamorfo, que assassina convidados de um jantar, em que a autora está presente, configurando um intertexto com a temática de seus livros de mistérios, além da alusão¹⁶ ao seu desaparecimento, em 1926. Uma figura presente com certa frequência nos episódios da série é a Rainha Elizabeth I, que aparece em quatro episódios, havendo um arco em que se casa com o Doutor, que a abandona devido à sua partida para a Guerra do Tempo¹⁷, ausência através da qual será fonte do sentimento de vingança¹⁸.

¹³ Termo em inglês: *Companion*

¹⁴ *Vincent and The Doctor*, episódio 10 da quinta temporada (2010)

¹⁵ *The Unicorn and The Wasp*, episódio 7 da quarta temporada (2008)

¹⁶ A alusão está no campo da intertextualidade, é a menção reconhecida para o leitor/espectador a uma fonte conhecida. É uma referência explícita. Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia* (1985, p. 61) cita Ben-Porat (1976) “A alusão é um expediente para a ativação simultânea de dois textos”.

¹⁷ A Guerra do Tempo é uma constante narrativa que aparece durante toda a série. Na série, tal guerra aconteceu aos Senhores do Tempo e os Daleks, uma espécie alienígena programada geneticamente para batalhas, que durou aproximadamente 400 anos e teve como consequência a extinção da vida no planeta do Doutor. Essa história faz parte da construção do personagem principal e sempre é retomada como um momento que ainda assombra o Doutor e o motiva a seguir salvando os planetas de destinos como o seu próprio.

¹⁸ No episódio *The Shakespeare Code* (2007), a Rainha Elizabeth I aparece no final, ordenando que cortem a cabeça do Doutor. Como a série não segue uma ordem cronológica em seus episódios, é revelada a motivação anos depois em outros episódios.



Figura 6: Episódio *Vincent and The Doctor*, na foto encontram-se o Doutor (Matt Smith), Vincent Van Gogh (Tony Curran) e Amy Pond (Karen Gillan) **Fonte:** RadioTimes



Figura 7: Captura de Tela do Episódio *The Unicorn and The Wasp*, de 2008, em que se pode ver Agatha Christie (Fenella Woolgar) e o Doutor (David Tennant). **Fonte:** *The Unicorn and The Wasp*.



Figura 8: Imagem do Episódio *The Day of The Doctor* (2013), com a Rainha Elizabeth I (Joanna Page) em foco.
Fonte: The Guardian

3.2 – Os episódios: *The Shakespeare Code* e *The Chase*

3.2.1 – *The Chase* (1965)

Shakespeare aparece¹⁹, interpretado por Hugh Walters, pela primeira vez na série, no ano de 1965. Ainda em preto e branco, o episódio centra-se na invenção de um receptor de nêutrons que grava cada movimento da história, momentos que podem ser convertidos em imagens vistas por meio deste aparelho criado pelo Doutor. Essa grande *televisão do tempo*²⁰ mostra acontecimentos importantes, até então desconhecidos para todos que assistem — o Doutor e seus *companions* Ian, Barbara e Vicki (William Russell, Jacqueline Hill e Maureen O'Brien, respectivamente). Os quatro personagens passeiam pelos canais e encontram importantes momentos da história, como o discurso de Gettysburg, de Abraham Lincoln, de 1863.

¹⁹ Antes disso, Shakespeare fora mencionado diversas vezes como uma figura de interesse do Doutor.

²⁰ "*Time Television*" é o termo utilizado pelos personagens.



Figura 9: Captura de Tela do Episódio *The Chase*, de 1965, em que se pode ver o discurso de Abraham Lincoln sendo transmitido através da TV do Tempo. **Fonte:** *The Chase*

Em dado momento do episódio, Barbara muda o canal da televisão do tempo em que é possível acompanhar uma audiência entre a Rainha Elizabeth I e Shakespeare. "*Master Shakespeare*", como endereçado pela Rainha, mostra-se vacilante e ansioso na conversa com a soberana, mas é surpreendido pelos elogios da soberana em relação a seu personagem Falstaff. O que vemos se desenrolar é uma hipótese sobre a gênese do que iria culminar na escrita de *As Alegres Comadres de Windsor*, motivada pelo interesse de Elizabeth I na comédia e no personagem.



Figura 10: Captura de Tela do Episódio *The Chase*, de 1965. A cena reconstrói a audiência entre William Shakespeare (Hugh Walters) e a Rainha Elizabeth I (Vivienne Bennett), com a presença de Francis Bacon (Roger Hammond).

Fonte: *The Chase*

Em toda a audiência, aparece um personagem também importante para a cena do pensamento ocidental: Francis Bacon. Durante o diálogo entre Shakespeare e a Rainha Elizabeth I, ele se posta apenas em silêncio mas, assim que Shakespeare se afasta da Rainha, Bacon se aproxima do Bardo e diz ter uma ideia sobre um príncipe da Dinamarca chamado Hamlet. Shakespeare diz que tal história não se enquadra em seu estilo e se afasta de Bacon, após ouvir alguns desaforos. A última cena, dessa participação de Shakespeare, é sua imagem repetindo em voz alta "Hamlet, príncipe da Dinamarca", numa clara alusão à linha de estudiosos que atribuem a Bacon a obra do Bardo.

No contexto do episódio, Shakespeare é caracterizado de forma a corresponder com a ideia que se tem de sua imagem: relativamente calvo, com o colar elisabetano e com um característico cavanhaque que acompanha a sua representação em diversas mídias. Sua presença acontece de forma rápida, mas significativa na tentativa de complementar um ponto cego na história de sua biografia.



Figura 11: Captura de Tela do Episódio *The Chase*, de 1965. A representação de Shakespeare no episódio.
Fonte: *The Chase*

A cena, em que Shakespeare está em foco, se desenvolve a partir do interesse em saber da motivação da escrita de suas obras, bem como qual seria a sua relação com figuras contemporâneas. O que se faz nessa cena é o preenchimento de uma lacuna na biografia de Shakespeare, já que não sabemos ao certo como seria o dramaturgo em seu dia-a-dia, ou como seriam as suas relações interpessoais com figuras de prestígio. Ao preencher aquilo que não se sabe, os adaptadores — Terry Nation como roteirista e Richard Martin como diretor —, permitem que a biografia de Shakespeare seja expandida através da ficção, reescrevendo e dando sobrevida a um texto histórico-biográfico.

Apesar disso, o episódio difere do outro episódio que será analisado a seguir — *The Shakespeare Code* — por se constituir em narrativa temporal passiva, ou seja, não existe ação modificadora por parte do viajante do tempo. Os personagens recorrentes na série, Doutor e *Companions*, assistem por meio de um aparato tecnológico, a uma ação que se desenvolve a partir de uma hipótese sobre o que poderia ter sido. Eles não agem no tempo e não modificam aquilo que se passou, mas, de qualquer forma, especulam sobre o passado de forma a criar um novo sentido para o futuro, para o público que revisitará este ponto da história e se deparará com o novo.

3.2.2 – *The Shakespeare Code* (2007)

Tendo em vista a natureza da série e a convergência a do clássico e do real em diversos episódios, podemos colocar o episódio *The Shakespeare Code* em foco, levando em consideração o contexto de produção e de recepção, as motivações da escolha de Shakespeare como personagem e a plataforma de transmissão da obra, além, é claro, da constituição da adaptação como narrativa própria.

The Shakespeare Code é o segundo episódio da terceira temporada da série e foi transmitido em 2007, tendo um total de 7.23 milhões de espectadores, segundo a BARB²¹. Produzido por Russell T. Davis, escrito por Gareth Roberts e dirigido por Charles Palmer, o fio condutor do episódio centra-se na viagem que o Doutor (David Tennant) e sua *companion* Martha Jones (Freema Agyeman), fazem à Inglaterra, em 1599. No episódio, os personagens têm contato com Shakespeare, à véspera da estreia de um de seus espetáculos. Nessa aventura no tempo, existe a ameaça alienígena em um dos ensaios da peça no Globe Theatre: os personagens enfrentam as *Carrionites* (Christina Cole, Linda Clark e Amanda Lawrence), alienígenas que se apresentam como bruxas, num claro intertexto com as feiticeiras em *Macbeth*. A peça em questão é a *Love Labour 's Won*, um dos títulos perdidos de Shakespeare que, na fantasia da série, desaparece por interferência de tais vilãs.

A história concentra-se em como as palavras de Shakespeare têm poderes sobrenaturais (e interplanetários) e, por isso, atraem as bruxas *Carrionites*. Em suma, o episódio segue a viagem do Doutor e da médica Martha, para a Londres de 1599. Chegando ao local e época, os personagens perambulam pelas ruas lotadas de comerciantes e transeuntes, mas acabam por entrar no Teatro Globe, recém-construído, para assistirem a um espetáculo shakespeariano. Doutor e Marta são convidados a conhecerem o dramaturgo, porém, percebem uma movimentação estranha. Nessa jornada de investigações sobre a ameaça, o Bardo mostra aos personagens da série uma face mais íntima, contando sobre seu filho, sobre seus medos e inseguranças e também mostrando um lado galanteador para ambos. As bruxas apresentam-se como ameaça e Shakespeare é manipulado magicamente por elas, sendo obrigado a fazer uma peça com as palavras exatas capazes de abrir um portal para outra dimensão. Ao finalizar a peça, sob a influência das bruxas, Shakespeare consegue reverter o portal com a ajuda do Doutor, de Martha e, principalmente, de seu talento com as palavras.

A premissa pode parecer um tanto mirabolante, mas o episódio, por meio de sua gramática própria associada à fantasia e à ficção científica, traz questões suficientes para o claro intertexto com a vida do Bardo, suas obras e a presença das bruxas em *Macbeth*.

²¹ Broadcasters' Audience Research Board

O episódio faz diversas referências às peças e à vida de Shakespeare. Os personagens principais notam que o Shakespeare da série se diferencia muito dos retratos mais famosos do escritor, assim como sua postura difere da sobriedade esperada do Bardo: Shakespeare é um galanteador. A série também levanta o debate acerca da bissexualidade do dramaturgo, havendo momentos em que ele flerta com Martha, outros, com o próprio Doutor. As referências às obras vão desde a utilização da peça perdida *Love Labour's Won*, referências às bruxas de *Macbeth*, pequenas citações de peças a exemplo de *Como Gostais*, *Hamlet*, *A Tempestade* (em que existe uma alusão à origem do nome *Sycorax*, presente na peça, em outros episódios da série), *Henrique V*, além do próprio Shakespeare recitar para Martha Jones, os primeiros versos do *Soneto 18*.

DOUTOR: O mundo é um palco.

DOUTOR: (...)A peça é a coisa!

DOUTOR: Boa sorte, Shakespeare, mais uma vez para a brecha.

CARRIONITE: (...) Então observe esse mundo se tornar um campo devastado!

SHAKESPEARE: (...) Martha, deixe-me despedir de você com um novo verso. Um soneto para minha *Dark Lady*. Se te comparo a um dia de verão és por certo mais belo e mais ameno — Tradução dos versos do soneto 18 por Arnaldo Poesia²²

Para mais, a série performa um movimento ao brincar com a identidade da “Dark Lady” ao fazer o Shakespeare *whoviano* chamar Martha dessa forma, algo que pode ser considerado um preenchimento ficcional da história misteriosa da identidade da musa.

²² DOCTOR: All the world's a stage. (*Como Gostais*)

DOCTOR: (...)The play's the thing! (*Hamlet*)

DOCTOR: Good luck, Shakespeare. Once more unto the breach.

(*Henrique V*)

CARRIONITE: (...) Then watch this world become a blasted heath! (*Macbeth*)

SHAKESPEARE: (...) Martha, let me say goodbye to you in a new verse. A sonnet for my Dark Lady. **Shall I compare thee to a summer's day? Thou art more lovely and more temperate.**³⁹



Figura 12: Shakespeare de *Doctor Who*, no episódio *The Shakespeare Code*, interpretado por Dean Lennox Kelly. **Fonte:** BBC



Figura 13: Shakespeare e Martha Jones (Freema Agyeman). **Fonte:** IMDB

A ambientação do episódio reconstrói a Era Elisabetana com o figurino, os cenários e toda a caracterização situacional. Nos minutos iniciais do episódio, em que Martha e o Doutor se encontram no passado, os personagens se deparam com uma pessoa atirando dejetos de um parapeito, costume comum antes da expansão do sistema de esgoto, na Europa do século

XVI²³. A partir desses momentos iniciais, a série já adapta questões contemporâneas em sua tessitura: Martha Jones questiona o Doutor se ela não encontrará nenhum problema por ser negra e estar em uma época em que ainda existia escravidão.

MARTHA: E aqui é Londres?

DOCTOR: Eu acho que sim. Por volta de 1599.

MARTHA: Oh, mas espere. Eu estou bem aqui? Eu não vou ser transportada como escrava, né?

DOCTOR: Por que eles fariam isso?

MARTHA: Não sou exatamente branca, caso você não tenha notado.

DOCTOR: Eu não sou nem humano. Apenas ande como se você pertencesse ao lugar. Funciona pra mim. Além disso, você ficaria surpresa. A Inglaterra Elisabetana não é tão diferente da sua época. Olhe lá. Eles têm reciclagem.²⁴

É importante ressaltar que Martha Jones, interpretada pela atriz Freema Agyeman, é a primeira acompanhante negra da história da série, desde 1963, tendo personagens brancos como coadjuvantes proeminentes. A série, desde sua repaginação, em 2005, teve uma evolução relacionada à representatividade das minorias: com Martha e a representação negra, em 2006-2007; Jack Harkness e a representação LGBT, a partir de 2005; e, mais recentemente, Bill Potts e a representação tanto negra quanto LGBT, em 2017, na décima temporada. Não podemos esquecer, é claro, da representatividade feminina na série, a partir de 2017, em que o Doutor não é mais interpretado por um homem, mas por uma mulher²⁵. Atualmente, quem interpreta o Doutor é Ncuti Gatwa, um homem gay e negro. Essa representatividade pode estar relacionada à mudança do contexto político e social e o perfil do público da série, que inicialmente tinha como foco o público infantil, mas que com o passar do tempo, concentrou-se na produção de conteúdo para jovens e adultos, que cresceram assistindo à série clássica, e na audiência mundial que foi conquistada pelo carisma da série.

²³ A construção de um sistema sanitário na Inglaterra ocorreu somente entre 1870 e 1890, tendo a população de classes mais baixas o acesso somente nos últimos anos dessa expansão. — Informações retiradas através da leitura de Abéllan (2017, p. 8)

²⁴ MARTHA: And this is London?

DOCTOR: I think so. Round about 1599.

MARTHA: Oh, but hold on. Am I all right? I'm not going to get carted off as a slave, am I? DOCTOR: Why would they do that?

MARTHA: Not exactly white, in case you haven't noticed.

DOCTOR: I'm not even human. Just walk about like you own the place. Works for me. Besides, you'd be surprised. Elizabethan England, not so different from your time. Look over there. They've got recycling

²⁵ A escolha dos produtores, roteiristas e diretor da série em colocar uma mulher, no caso Jodie Whittaker, no papel do tradicional Doutor, foi recebida de forma dividida entre os fãs da série. Houve um movimento de “boicote” de fãs que afirmavam a desnaturalização do papel do personagem principal ao “trocarem” o gênero do alienígena. Outros receberam com entusiasmo a notícia e a temporada guiada por Jodie, afirmando que a representatividade feminina na série sempre teve um papel subalterno à masculina.

Através dos elementos da ficção científica, como a viagem no tempo e a existência de seres intergalácticos, a série propõe uma reflexão acerca de temas sociais contemporâneos. A fantasia possibilita distanciamento suficiente para que temáticas que permeiam o paradigma do público-alvo sejam foco de discussão, reflexão e crítica. Em *The Shakespeare Code*, os temas que permeiam o episódio são identidade racial e gênero, já que transportam uma personagem contemporânea, atravessada por essas questões, a um ambiente temporal distinto.

Como a política permeia o contexto pós-moderno, as temáticas de raça, gênero e representatividade em geral, os comentários feitos por adaptadores trazem essas pautas à tela e ao passado, de maneira a dialogar com o público da contemporaneidade. No episódio, o papel da mulher é discutido quando, ao se encontrar pela primeira vez com Shakespeare, Martha Jones é confrontada pelo dramaturgo com relação à sua origem, pergunta motivada não só pelas vestimentas modernas que ela usa, mas também pela informação de que ela é médica. Shakespeare utiliza-se de termos hoje considerados racistas e machistas, mas naturalizados na época em questão, possibilitando a reflexão crítica:

SHAKESPEARE: (...) quem é essa sua deliciosa senhorita negra?

MARTHA: O que você disse?

SHAKESPEARE: Oops. Não é essa a palavra que se usa nos dias de hoje? Garota etíope? Moreninha? Rainha da África?²⁶

Para lidar com essa “situação contextual temporal”, o Doutor justifica a origem de Martha como proveniente de “Freedonia”, um jogo de palavras a partir de “*Freedom*”, que em português significa “Liberdade”, uma ideia progressista para a época, uma vez que a abolição do trabalho escravo tornou-se realidade apenas no ano de 1807.

Do mesmo modo, ele demonstra surpresa, quando constata a profissão da personagem (após o salvamento de um homem em perigo com sua experiência médica) e, nesse momento, a personagem justifica com uma frase que pode ser interpretada sob a perspectiva do discurso contemporâneo de gênero:

SHAKESPEARE: (..) Não menos importante, nessa sua terra Freedonia, mulheres podem ser médicas?

MARTHA: Lá uma mulher pode ser o que ela quiser.²⁷

²⁶ SHAKESPEARE: (...) who is your delicious blackamoor lady?

MARTHA: What did you say?

SHAKESPEARE: Oops. Isn't that a word we use nowadays? An Ethiop girl? A swarth? A Queen of Afric?

²⁷ SHAKESPEARE: (..) Not least of all, this land of Freedonia where a woman can be a doctor?

MARTHA: Where a woman can do what she likes

Percebe-se que a série permite que as inquietações contemporâneas sejam parte dessa revisitação do tempo. O paradigma de 1859 e o de 2007 convergem por conta dessa personagem, Martha, que carrega sua contemporaneidade e a inscreve nesse tempo que já passou e está sendo remodelado na ficção.

A reconfiguração do tempo cronológico na série de ficção científica, e em outras mídias, que aborda o conceito de viagem no tempo, pode assumir caráter de homenagem, de crítica ou de subversão como comentado por Hutcheon (2011). Porém, existe um sentimento de “e se”, que se aproveita das hipóteses e das novas perspectivas criadas na contemporaneidade em relação ao passado, como algo a ser visto com outras lentes, de outro modo e pensando em como seria a história se nós, contemporâneos, carregando nossa bagagem híbrida e em desconstrução constante, nos inseríssemos naquele momento.

Outro ponto do episódio é a forte presença do Teatro Globe, o teatro inglês construído em 1599, o ano da visita do Doutor. As gravações da série ocorreram no próprio Globe e, segundo o produtor e o escritor do episódio (Russell T. Davis e Gareth Roberts, respectivamente) em uma entrevista concedida à própria emissora²⁸, a equipe técnica da BBC trabalhou para caracterizar ainda mais o espaço do teatro para passar a ideia de que toda a história narrada se passa nos tempos elizabetanos. O teatro é assim descrito pelo próprio Doutor:

DOUTOR: Oh, sim, o Teatro Globe. Novo em folha. Recém-inaugurado. Apesar de, falando literalmente, não ser um Globo, é um tetradecágono. Quatorze lados. Com o Homem lá dentro.²⁹

O Teatro Globe é representado na série como um local de convergência energética, construído com 14 colunas que representariam os 14 versos de um soneto, projeto de Peter Streete, nome real do carpinteiro responsável pela construção do teatro, em 1599. Na série, Peter (Matt King) teria sido manipulado pelas *Carrionites*, as Bruxas, para construir o Globe nessa disposição, a fim de facilitar a convergência do poder das palavras, a magia utilizada por elas. A sugestão de que o Globe possui 14 lados coincidindo com os 14 versos do soneto é uma escolha do adaptador, já que não se sabe ao certo quantos lados teve o polígono, que o forma originalmente, em vista os incêndios, reconstruções e poucos documentos sobre o prédio.

²⁸ Entrevista disponível no canal oficial da BBC no youtube: <https://youtu.be/yuOFcG4ibtQ>

²⁹ DOCTOR: Oh, yes, the Globe Theatre! Brand new. Just opened. Through, strictly speaking, it's not a globe, it's a tetradecagon. Fourteen sides. Containing the man himself

Além do Globe, toda a caracterização do episódio é feita de forma a transportar o espectador para 1599, mas é possível notar um cuidado especial na reconfiguração de Shakespeare. Interpretado por Dean Lennox Kelly, o personagem caracterizado como Shakespeare traz uma dicotomia: ao mesmo tempo em que trabalha o mito shakespeariano como um gênio, também desconstrói a aura canônica e misteriosa da sua figura emblemática. Assim que o Bardo aparece em cena, é levantada por Martha uma questão que aflige os pesquisadores e bardólatras de todo o mundo: a problemática dos retratos de Shakespeare. A incongruência na representação imagética do autor possibilita debates sobre sua existência e aparência, como descrito no capítulo anterior.

No episódio, somos apresentados a um Shakespeare jovem, eloquente, que se utiliza de uma linguagem chula e brincalhona com a audiência de sua peça, que no caso é *Love Labour's Lost* sendo apresentada no próprio Globe. Essa escolha por parte dos responsáveis pela adaptação pode ser uma forma de confrontar o público em relação às expectativas colocadas sobre a figura canônica de Shakespeare (Hutcheon, 2011, p. 133) como parte da subversão de uma adaptação.

Algumas cenas no episódio constroem intertextos com a vida de Shakespeare, como é o caso da morte de seu filho Hamnet Shakespeare, que alguns estudiosos acreditam ter inspirado a escrita de *Hamlet*.

DOUTOR: Você perdeu seu filho.

SHAKESPEARE: Meu único menino. A peste negra o levou. Eu não estava nem presente.

MARTHA: Eu não sabia. Me desculpe.

SHAKESPEARE: Isso me fez questionar tudo. A futilidade dessa fugaz existência.

Ser ou não ser. Oh, isso é até bem bom.³⁰

O episódio também coloca em questão algumas outras características sobre a figura misteriosa de Shakespeare que trazem à tona alusões à sua bissexualidade. Ao flertar com Martha Jones e, logo depois também fazer comentários carregados de galanteios para o Doutor, o episódio acende a questão relacionada às musas de Shakespeare: *The Dark Lady* e *The Fair Youth*. De acordo com estudiosos como Greenblatt (2004) e Stallybrass (1993), conforme desenvolvido no Capítulo II, os 154 sonetos shakespearianos possuem, em sua maioria, uma caracterização pautada numa figura masculina e em outra feminina. Os poemas

³⁰ DOCTOR: You lost your son.

SHAKESPEARE: My only boy. The Black Death took him. I wasn't even there. MARTHA: I didn't know. I'm sorry.

SHAKESPEARE: It made me question everything. The futility of this fleeting existence. **To be or not to be.** Oh, that's quite good.

iniciais demonstram grande admiração por um belo jovem, com cunho homoerótico, mas no decorrer da progressão dos sonetos, o jovem é seduzido por uma dama misteriosa que, com o tempo, também seduz o eu-lírico dos poemas. Há, como comentado no âmbito do meio acadêmico, uma discussão do cunho autobiográfico suscitado pelos sonetos e, com isso, o episódio brinca na exclamação do Doutor após o flerte do Bardo:

DOUTOR: “Oh, cinquenta e sete acadêmicos acabaram de esmurrar o ar”³¹

A anedota pode ser compreendida como uma crítica ao que se sabe sobre a vida de Shakespeare, colocando o conhecimento acadêmico em xeque ao desafiar o que pode ser verdade ou ficção. A adaptação desse aspecto lacunar em relação ao Bardo pode demonstrar uma característica adaptativa concernente à fidelidade e à veracidade dos fatos reconstruídos, ao mesmo tempo remetendo à liberdade que uma adaptação deve ter, a fim de construir significados criativos, além de subverter um aspecto culturalmente e historicamente definido como verdade (HUTCHEON, 2011; SANDERS, 2006).

A presença das personagens *Carrionites*, remete às três Bruxas de *Macbeth*, não só pela caracterização, mas também pelos cantos rítmicos elaborados com jogos de palavras, aliterações e assonâncias, recursos tão caros a Shakespeare em suas peças. Essas personagens, na série, desejam se utilizar das palavras da peça de Shakespeare, especificamente dentro do Globe, devido ao seu formato que promoveria a abertura de um portal para a dimensão de tais criaturas, a fim de transportar o restante dos indivíduos dessa espécie para a Terra.

Ao fim do episódio, há a performance de *Love Labour 's Won*, a peça perdida, fato justificado no próprio episódio, que acontece durante a reversão do portal aberto pelas *Carrionites*, em que as folhas com as palavras de Shakespeare voam e se perdem nesse portal para outra dimensão.

O portal se abre e se fecha utilizando o poder da palavra de Shakespeare, escolhido pelas bruxas por conta de seu potencial criativo. Para lutar contra esse portal, Shakespeare é incentivado pelo Doutor a recitar versos improvisados, algo que ele faz com certa dificuldade e necessitando de auxílio de Martha.

Para além desses exemplos, várias obras de William Shakespeare são citadas durante o episódio, ora pelo próprio personagem que encena o Bardo, ora pelo Doutor como se, propositalmente, o personagem alimentasse o dramaturgo com suas próprias linhas — um paradoxo bem conhecido na ficção científica como *bootstrap*³². Como estamos falando de

³¹ DOCTOR: “Oh, fifty-seven academics just punched the air”

³² O Paradoxo de Bootstrap diz respeito à possibilidade de algum objeto ou obra existir sem nem mesmo ter sido criado. Uma máxima utilizada como exemplo para explicar esse paradoxo utiliza Shakespeare como

1599, Shakespeare ainda iria compor algumas de suas obras mais famosas nos anos seguintes, como *Hamlet* (1599 — 1601), *Otello* (1603 — 1604) e *Macbeth* (1606).

DOUTOR: O mundo inteiro é um palco.

DOUTOR: (...) A peça é a coisa!

DOUTOR: Boa sorte, Shakespeare, mais uma vez para dentro da abertura.

CARRIONITE: (...) Então observe esse mundo se tornar uma charneca!

SHAKESPEARE: (...) Martha, deixe-me despedir de você com um novo verso. Um soneto para minha Dark Lady. Se te comparo a um dia de verão és por certo mais belo e mais ameno.³³³⁴

A utilização de obras clássicas de Shakespeare em um programa de TV popular, como *Doctor Who*, remetendo a perspectivas próximas ao espectador contemporâneo, pode ser motivada pelo apelo ao público, pensando no lucro em que a audiência interessada pelo cânone gerará, assim como a possibilidade de desenvolvimento de histórias relacionadas em outras plataformas. Em 2014, a BBC Books lançou um livro intitulado *The Shakespeare Notebook*, em que estão presentes notas e rascunhos fictícios de peças e momentos reais da vida do Bardo, levando em conta o universo construído no episódio de 2007, em que Shakespeare é influenciado pela presença do Doutor e pelo mundo alienígena que lhe é apresentado.

personagem: se um viajante no tempo voltar e entregar as obras de Shakespeare à Shakespeare, antes dele ter escrito qualquer uma das peças, quem teria escrito tais obras?

³³ DOCTOR: All the world's a stage. (*Como Gostais*)

DOCTOR: (...)The play's the thing! (*Hamlet*)

DOCTOR: Good luck, Shakespeare. Once more unto the breach.

(*Henrique V*)

CARRIONITE: (...) Then watch this world become a blasted heath! (*Macbeth*)

SHAKESPEARE: (...) Martha, let me say goodbye to you in a new verse. A sonnet for my Dark Lady. Shall I compare thee to a summer's day? Thou art more lovely and more temperate.

³⁴ Tradução dos versos do soneto 18 por Arnaldo Poesia

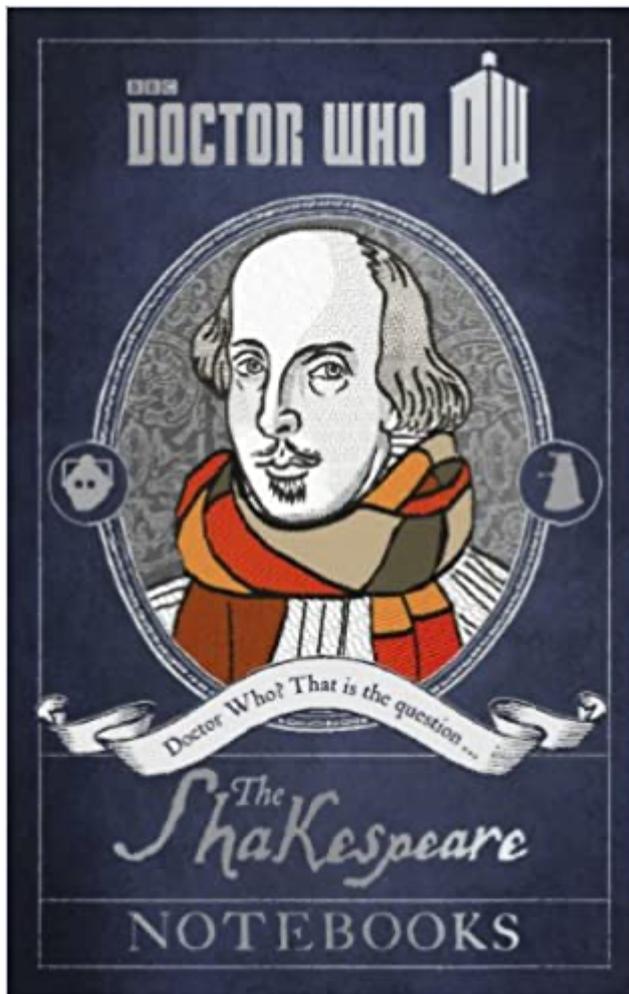


Figura 14: Capa do livro *The Shakespeare Notebooks*. **Fonte:** Amazon

Essa motivação, porém, pode ser de — ou vir aliada à — democratização do cânone. A renovação de sentidos em uma plataforma popular, com linguagem compreensível por todos e todas, trazendo temas de interesse e curiosidade, aliados ao clássico e às referências reais à obra shakespeariana, reverbera para lares ingleses, para telas de *streamings* de jovens e adultos de todo o mundo, perpetuando a imagem de Shakespeare. Uma imagem remodelada, sim, mas dotada da criatividade e da importância de quem foi e o que fez William Shakespeare para a cultura mundial.

De qualquer forma, é a perpétua busca por preencher as lacunas textuais — históricas, biográficas, literárias — que possibilita a renovação dos sentidos na obra de partida, gerando assim a sobrevida daquilo que já passou, já foi falado ou escrito. Não sabemos quem Shakespeare era, não temos muitas informações sobre seu processo de criação de obras como *Hamlet* ou *Macbeth* e muito menos sabemos o que aconteceu com as peças perdidas, ou quem foram as musas que deram vazão às palavras de amor e desejo nos sonetos shakespearianos.

Mas podemos sonhar, discutir e preencher tais lacunas. Na adaptação ficcional, encontramos um espaço de liberdade de sentidos.

Considerações Finais

Ao se tratar de uma série da cultura popular, em particular de ficção científica, poucas pesquisas existem sobre a temática, fazendo com que o assunto se torne algo transversal ao cânone acadêmico. Viagens no tempo e alienígenas não são temas caros à academia e, por isso, o suporte deste trabalho, em relação à historicidade da série e ao universo doctorwhoviano teve que se pautar no trabalho árduo de fãs que construíram sites, fóruns e bate-papos com uma gama de informações excelentes sobre a série. Pode-se dizer que nesta dissertação, fruto de trabalho de formiguinha de amantes de *Doctor Who*, um universo próprio, além do oficial da BBC ou da Big Finish, foi construído, com seus debates, teorias e fanarts³⁵.

E, mesmo em um ambiente que se distancia do erudito, Shakespeare se faz presente em uma de suas milhões de faces criadas por tantos, nesse vasto passar dos anos. Sua obra e sua biografia se reconfiguram a cada mudança, a cada nova tecnologia implementada e a cada contexto social e político, possibilitando sua complementaridade.

A importância da análise e da observação mais atenta das novas mídias e novas produções culturais por parte da academia é urgente tendo em vista a mudança social que acontece em um ritmo acelerado. Por isso, nós profissionais das Letras que seremos principalmente formados para a sala de aula, devemos pensar em como abordar o clássico adaptado e compreensível a alunos do Século XXI. Os clássicos são essenciais na formação escolar e global do indivíduo, e o professor pode aguçar o interesse do aluno em relação a eles; é por meio desses novos discursos que, pouco a pouco, a leitura de grandes nomes da literatura se torna comum e atraente ao dia a dia escolar. A adaptação deve ser uma ferramenta para a abertura de portas para o clássico, já que o texto base e a adaptação andam lado a lado. É fundamental apresentar ao aluno o novo por meio de algo comum a ele e, com isso, é possível criar universos em sala de aula, pensando em sequências didáticas que fazem uso da adaptação para despertar o interesse pelo que já foi dito, pela análise e debate, de forma diacrônica e sincrônica de temas socialmente relevantes junto à arte.

A pesquisa deve valorizar a cultura popular e a perpétua renovação do clássico em diálogo com a realidade do povo, já que Shakespeare sempre será atual pela sua abordagem política e social no conjunto de suas peças. O Bardo mescla sua herança literária de evocar o

³⁵ Produções artísticas feitas por fãs.

fantástico, como as bruxas de *Macbeth*, o fantasma em *Hamlet* e fadas em *A Tempestade*, como recursos narrativos que metaforizam sentimentos, temáticas e debates que se fazem presentes em cada uma dessas peças. Por que não fantasiar ainda mais o fantástico e especular um pouquinho do que poderia ter sido através das viagens no tempo? Shakespeare pode se transportar para todos os espaços, já que seu legado ainda há de ser fruto de muitos recontares. E como diz Calvino (1991, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, sendo por isso que o estudo das vozes que abordam os clássicos e que os recontam criativamente deve ser visto como uma redescoberta, mesmo que pequena.

Para Julio Plaza, o inacabamento da história permite que o leitor e o espectador preencham e (re)vivam aquilo que já foi dito antes. Esse é um processo adaptativo e tradutório que leva em conta a relação passado-presente-futuro por compreender o passado como objeto passível de articulação com o presente do adaptador, a fim de reconfigurar aquilo que já passou, visando ao futuro do texto com o espectador. E, relacionando esse interesse em preencher as lacunas na história, retomamos a teoria de Jacques Derrida, quando cunha o termo *différance*, que analisa a busca do ideal, da completude que é, ao mesmo tempo, almejada e postergada. Ou seja, por conta dessas incertezas na biografia/história shakespeariana, o adaptador retoma aquilo que é desconhecido e o atualiza de acordo com sua leitura. Consequentemente, o texto adquire uma sobrevida.

Através da ficção científica, gênero considerado menor e que, por meio da sua fantasia, trabalha a realidade social e política com o distanciamento ficcional, possibilitando a reflexão de questões urgentes, por meio de metáforas. Assim, a realidade e a história se dispõem de forma democrática e de fácil compreensão para uma vasta audiência. Com a multiplicidade de meios, como a TV, o rádio, os HQs e outras materialidades, o universo ficcional de *Doctor Who* expande Shakespeare e o perpetua de forma a espalhar sua imagem, sua biografia, sua obra e, principalmente, sua aura clássica, lançando luz sobre o passado desconhecido, através do olhar contemporâneo.

Shakespeare e *Doctor Who* possuem seus lugares de destaque nos reinos que habitam — o cânone e a cultura popular, respectivamente — e, juntos, se potencializam em um discurso agradável, divertido e único que deve ser valorizado, além de imortalizado na cultura mundial. E quem sabe se o Doutor não fará uma visita ao Bardo novamente nos próximos

anos, para que novos enredos como *The Chase* e *The Shakespeare Code* sejam produzidos e, quem sabe, estudados, não é mesmo?

Referências Bibliográficas

- AGAMBEM, G.. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro. Santa Catarina: Argos, 2009.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. SP, Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica).
- BRYSON, B. *Shakespeare, o mundo é um palco: uma biografia*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, W. The task of the translator (introduction to Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*). In: *Illuminations*. Tradução de: Harry Zohn. New York: Schocken, 1978.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CALVINO, I. (1999). *Why read the classics?*. New York: Pantheon Books.
- CARDOSO, C. F.. *Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?* *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 17-37, outubro 2006.
- COLERIDGE, T. *Biographia Literaria*, 1817.
- COLLIN, L. O Soneto Shakespeariano. In: LEÃO, L.C.; SANTOS M.S. *Shakespeare, sua obra e sua época*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- DE GRAZIA M.; STALLYBRASS, P. *The Materiality of the Shakespearean Text Shakespeare Quarterly*, Vol. 44, No. 3. 1993.
- DERRIDA, J.. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- DINIZ, T. F. N.. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Fac. Letras UFMG, 2005.
- GARBER, M.. *Shakespeare after all*. New York: Anchor Books, 2004.
- GENETTE, G.. *Palimpsests: literature in the second degree*. Nebraska: University of Nebraska, 1977, pág. 1-7.
- GREENBLATT, S.. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo, 2004.
- GROSS, J. MORRIS, J. et al. (2014). *The Shakespeare Notebooks*. New York: Woodland Books.

- HELIODORA, B.. Comédias e Romances - Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- KRISTEVA, J.. Introdução à semanálise. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEÃO, L. C.; MEDEIROS, F. *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua obra e sua época*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- LEVIN, Luciano. Tudo é Ficção Científica. *ComCiência*. n.160. Tradução de Simone Pallone. Campinas. Jul de 2014.
- OTOMO, K. *Akira*. Japão. Kodansha. 1982 — 1990.
- PLAZA, J.. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010, pág. 1- 14.
- RODRIGUES, C. C.. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- ROSENFELD, A. *Shakespeare e o Pensamento Renascentista*. Texto/Contexto. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1976.
- ROWE, N. *Some Account of the Life of Mr. William Shakespear (1709)*. EUA: Gutenberg Project, 2005.
- SANTAELLA, L. (2005) *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- SANTOS, M. S.. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 165-206.
- SHAKESPEARE, W.. *The complete works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 1993.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2015.
- SHAKESPEARE, W. *Poemas de Amor de William Shakespeare*. Organização e tradução de Barbara Heliodora. Editora Ediouro. Rio de Janeiro, 2001.
- SHAKESPEARE, W. 154 Sonetos, em comemoração aos 400 anos da 1ª edição 1609 – 2009. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. Editora Ibis Libris. Rio de Janeiro, 2009.
- SHAPIRO, J. 1599: um ano na vida de William Shakespeare. Tradução de Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta, 2010.

SMITH, C. A Vida de William Shakespeare. In: *In: LEÃO, L.C.; SANTOS M.S. Shakespeare, sua obra e sua época.* Curitiba: Editora Beatrice, 2008

SOUZA, E. M. (2011). *Janelas indiscretas* (livro eletrônico): ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG.

STALLYBRASS, P. *Editing as Cultural Formation: The Sexing of Shakespeare's Sonnets.* *Modern Language Quarterly*, 1993.

STAM, Robert. *Da teoria literária à cultura de massa.* Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* Trad. Fernando Marciarello. Campinas. Papiro, 2003.

STAM, R.. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation.* New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

WELLS, S. TAYLOR, G. JOWETT, J. MONTGOMERY W. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works.* Reino Unido: Oxford University Press, 2005.

Mídias Citadas

10 COISAS Que Odeio em Você. Direção: Gil Junger. EUA: Touchstone Pictures, 1999.

AS PATRICINHAS de Beverly Hills. Direção: Amy Heckerling. EUA: Paramount Pictures:1995.

O GALINHO Chicken Little. Direção: Mark Dindall. EUA: Walt Disney Pictures & Buena Vista. 2005.

DE VOLTA Para o Futuro. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Universal Pictures. EUA. 1985.

EM ALGUM Lugar do Passado. Direção: Jeannot Szwarc. EUA: Universal Pictures. 1980.

FINAL FANTASY X-2. Desenvolvedora e Publicadora: Square Enix. 2003. Playstation 2. Inglês.

HENRIQUE V. Direção: Keneth Branagh. Produção: Renaissance Films. Reino Unido. 1989.

O CRAVO E A ROSA. Produção: Rede Globo. Brasil. 2000.

O EXTERMINADOR do Futuro. Direção: James Cameron. Produção: Hemdale. Reino Unido e Estados Unidos. 1985.

O REI Leão. Direção de Roger Allers e Rob Minkoff. EUA: Walt Disney Feature Animation, 1994.

O TRONO Manchado de Sangue. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, 1957.

ROMEU + JULIETA Direção: Baz Luhrmann. Produção: Bazmark Films e Twentieth Century Fox. EUA e México. 1996.

SHAKESPEARE: THE ANIMATED TALES. Produção: BBC. Rússia, Reino Unido e Japão. 1992.

"The Chase". Doctor Who. Roteiro: Terry Nation. Richard Martin Direção: BBC. 22 de maio de 1965.

“The Shakespeare Code”. Doctor Who. Roteiro: Gareth Roberts. Direção: Charles Palmer. BBC 1. 7 de abril de 2007.

TIME FLIES. Direção: Walter Forde. Gainsborough Pictures: Reino Unido. 1944

TITUS. Direção: Julie Taymor. Produção: Cleat Blue Sky. EUA, Itália e Reino Unido. 1999.

VINGADORES: Ultimato. Direção: Anthony Russo e Joe Russo. Produção: Marvel Studios. EUA. 2019.

ZETSUEN NO TEMPEST. Produção: Aniplex. Japão. 2012.

Figuras

Figura 1: Disponível em:

<https://shakespearedocumented.folger.edu/exhibition/document/shakespeares-burial-monument-and-grave>. Acesso em: 05 de Outubro de 2021.

Figura 2: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.3.756-2421/>.

Acesso em: 05 de Outubro de 2021.

Figura 3: Disponível

em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw11574/William-Shakespeare>.

Acesso em: 05 de Outubro de 2021.

Figura 4: Disponível em:

<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/public%20theater/swan.html> Acesso

em: 14 de Outubro de 2021.

Figura 5: <https://www.instagram.com/p/BwZHRo8jKKz/>. Acesso em: 15 de Outubro de 2021.

Figura 6: Disponível em:

<https://www.radiotimes.com/news/2013-10-18/vincent-and-the-doctor/>. Acesso em: 02 de

Março de 2022.

Figura 7: Captura de Tela do Episódio The Unicorn and The Wasp.

Figura 8: Disponível em: [https://www.thewrap.com/doctor-](https://www.thewrap.com/doctor-50th-anniversary-day-doctor-photos/doctor-who-50th-anniversary-special-the-day-of-the-doctor-26/)

[50th-anniversary-day-doctor-photos/doctor-who-50th-anniversary-special-the-day-of-the-](https://www.thewrap.com/doctor-50th-anniversary-day-doctor-photos/doctor-who-50th-anniversary-special-the-day-of-the-doctor-26/)

[doctor-26/](https://www.thewrap.com/doctor-50th-anniversary-day-doctor-photos/doctor-who-50th-anniversary-special-the-day-of-the-doctor-26/). Acesso em: 03 de Março de 2022.

Figura 9: Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074gmy>. Acesso em: 03 de

Abril de 2022.

Figura 10: Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0974729/>. Acesso em: 03 de Abril de

2022.

Figura 14:

<https://www.amazon.com.br/Doctor-Who-Shakespeare-Justin-Richards/dp/0062344420>.

Acesso em: 04 de Abril de 2022.

Anexos

Anexo 1: Roteiro *The Chase*

[Control room]

DALEK 1: Our greatest enemies have left the planet Xeros. They are once again in time and space.

DALEK 2 [OC]: They cannot escape! Our time machine will soon follow them. They will be exterminated! Exterminated! Exterminated!

[Tardis]

(The Doctor is working on a large circular device with a television screen in the middle.)

DOCTOR: Don't whistle, dear, please.

VICKI: Well, have you nearly finished, Doctor?

(The Doctor's reply is rendered unintelligible by the screwdriver in his mouth. Vicki whistles again.)

DOCTOR: Stop whistling!

VICKI: Well, can I do anything to help?

DOCTOR: (mumble) Buzz off, now.

[Tardis living area]

(Ian is reading *Monsters from Outer Space*.)

VICKI: What are you reading?

(He shows her the title.)

VICKI: Is it good?

IAN: Yes. A bit far-fetched.

(Vicki starts reading it over his shoulder, then leans on him to see better. He moves.)

VICKI: Oh, all right.

[Women's bedroom]

VICKI: I am redundant around here.

BARBARA: Oh, nonsense. Come and sit down and talk to me.

VICKI: I am a useless person.

(Vicki sits on the edge of a 'bed' which then tips her forward making her knock over whatever Barbara was using.)

BARBARA: Oh, Vicki!

VICKI: Oh, what was it?

BARBARA: Oh, it was a dress for you.

[Tardis]

(There's a very loud, skull-penetrating noise coming from the device.)

IAN: What's the matter? What's the trouble?

DOCTOR: Out of the way! Out of the way!

IAN: What's the matter?

BARBARA: Doctor! Turn it off!

(The Doctor finds the volume control.)

BARBARA: Oh, that's better.

IAN: Are you trying to deafen us all or something?

DOCTOR: Deafen you? No, no, dear boy. It was an unfortunate juxtaposition of the sonic rectifier with the lineal amplifier.

IAN: Oh, of course. I should have know.

BARBARA: Doctor, what is this machine?

DOCTOR: I've already told you, my dear. It's a Time and Space Visualiser.

BARBARA: Yes, but apart from making that dreadful noise, what does it do?

DOCTOR: It converts neutrons of light energy into electrical impulses.

IAN: Oh, wonderful. I've always wanted one.

DOCTOR: Do I detect a hint of sarcasm, dear boy?

IAN: I'm sorry, Doctor, but you rattle off explanations that would have baffled Einstein and you expect Barbara and I to know what you're talking about.

DOCTOR: Very well then, I shall quote you Ven Der Haff's law. Mass is absorbed by light, therefore light has mass and energy.

VICKI: The energy radiated by a light neutron is equal to the energy of the mass it absorbed.

DOCTOR: Splendid child, splendid.

VICKI: It's quite simple. It just means that anything that ever happens, anywhere in the universe, is recorded in light neutrons.

DOCTOR: I couldn't have put it better myself, child.

VICKI: Doctor, you know when I left Earth? Scientists were trying to invent a machine that would convert the energy from light neutrons into electrical impulses. That meant that you could just tune in and see any event in history.

BARBARA: Do you mean a sort of Time television?

VICKI: Yes, like that.

DOCTOR: Yes, that's exactly what this is.

BARBARA + VICKI: No!

VICKI: Doctor, you're kidding! Why didn't you tell me? I could have fixed it for you instead of you fiddling about like that.

DOCTOR: I have already fixed it, my dear. My dear Chesterton, do you mind if I distract you from your cowboys and indians?

IAN: Oh, all right.

DOCTOR: I want to give a little demonstration. Will you think of an event in history?

IAN: All right, I've thought of one.

DOCTOR: Well, first the place.

IAN: Oh, Earth, that's easy.

DOCTOR: Now the geographical location, date and time.

IAN: Nineteenth of November, 1863. The place, Pennsylvania, USA.

DOCTOR: Good! Don't go away.

(The noise starts up again and has to be turned down.)

DOCTOR: Watch.

(An image appears on the small screen of a bearded man speaking quite clearly and carefully in an American accent.)

LINCOLN [on monitor]: conceived in liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal.

BARBARA: Lincoln. Abraham Lincoln!

IAN: Yes, that's what I asked for. The Gettysburg address!

LINCOLN [on monitor]: Civil war, testing whether that nation, or any nation so conceived and so dedicated, can long endure. We are met on a great battlefield of that war. We've come to dedicate a portion of it as a final resting place for those who gave their lives that that nation might live. That is altogether fitting and proper that we should do so. But in a larger sense, we cannot dedicate, we cannot consecrate, we cannot hallow this ground.

BARBARA: Doctor, can I have a go?

VICKI: Can I? Can I? Please?

DOCTOR: Yes, yes, yes, yes, now, all in good time, my dear, all in good time. Now, Barbara.

BARBARA: Yes? Now

IAN: Did you ever see anything like it in your life?

VICKI: No.

IAN: Well, that was Abraham Lincoln.

BARBARA: Quiet, you lot!

VICKI: I know it was!

IAN: Well, where are we?

VICKI: What is it!

DOCTOR: Put it in there. In the slot. Now.

(A regal lady in a Tudor ruff is speaking.)

QUEEN [on monitor]: We are well aware of what

IAN: It's Queen Elizabeth the first.

DOCTOR: Shh!

VICKI: Who's that man?

BARBARA: Oh, wait and see.

[Palace]

(A man is hiding behind a tapestry.)

SHAKESPEARE: Is the Queen angry, sire? It was only a jest.

BACON: She has graciously granted you an audience.

SHAKESPEARE: Oh. (goes forward and kneels) Oh, your Majesty!

QUEEN: Master Shakespeare, you aware of the concern your character of Falstaff has caused to Sir John Oldcastle?

BACON: It was so obviously he.

SHAKESPEARE: Yes, well. I can explain, your Majesty.

QUEEN: You admit it then.

SHAKESPEARE: Yes, your Majesty.

QUEEN: Good. Give it no more thought. We found it very amusing. Tell me, have any plans to write a further play on him?

SHAKESPEARE: No.

QUEEN: Oh.

SHAKESPEARE: No, I haven't, your Majesty.

[Tardis]

QUEEN [on monitor]: That's a pity. But it does not matter. We have idea which may be of service. You shall write a play of Falstaff in love.

[Palace]

QUEEN: Does that not fire your imagination?

SHAKESPEARE: Oh, a happy idea, your Majesty. Yes.

QUEEN: Away with you, Will. To your pen.

(Back behind the tapestry.)

BACON: I also have an idea that you may wish to use. The history of Hamlet, Prince of Denmark.

SHAKESPEARE: I'm afraid not, sire.

BACON: Oh, do you know the story then?

SHAKESPEARE: I assure you, my lord, it would not be quite in my style.

BACON: Very well then, scribbler.

SHAKESPEARE: Hamlet, Prince of Denmark?

[Tardis]

IAN: Well, Barbara, did you find out what you wanted to know?

BARBARA: I didn't really want to know anything. I just wanted to see Elizabeth's court. Did you see the way Shakespeare looked when he thought of Hamlet?

IAN: Yes, I did. I

(Vicki puts in her selection.)

IAN: Well, where are we now?

VICKI: Shh.

ANNOUNCER [OC]: This is BBC One. The next programme is due to start in just under one minute.

BARBARA: Vicki, what year have you got on there?

VICKI: 1965.

DOCTOR: Come along, come.

IAN: You've got a television.

VICKI: Shh!

IAN: showing

VICKI: I want to watch it.

HOST [on monitor]: Here singing their latest number one hit it's the fabulous wait for it. It's the fabulous Beatles!

VICKI: Yes! Fabulous!

BEATLES: I think I'm gonna be sad, I think it's today, yeah! The girl that's driving me mad, Is going away. She's gotta ticket to ride, She's gotta ticket to ride. She's gotta ticket to ride, and she don't care. My baby don't care. (Everyone is bopping and singing along until Barbara leans on the volume and they loose the picture.)

IAN: Oh, Barbara.

DOCTOR: Now you've squashed my favourite Beatles!

IAN: Vicki, I had no idea you knew about the Beatles.

VICKI: Of course I know about them. I've been to their Memorial Theatre in Liverpool.

BARBARA: Well, what do you think of them, Vicki?

VICKI: Well, they're marvellous, but I didn't know they played classical music!

BARBARA: Classical music?

IAN: Get with it, Barbara. Get with it. Styles change, styles change.

DOCTOR: I think you'd better turn it off, my dear. Yes, we're about to materialise.

(The Tardis materialises in an apparently empty expanse.)

DOCTOR: Well, everything appears to be all right. Yes. The oxygen's high and the gravity is a little greater than Earth.

[Outside the Tardis]

BARBARA: Oh, it's hot.

DOCTOR: Well, it's no small wonder. Look up there, my dear. Look. Two suns moving very quickly. I expect the days and nights are very short here.

VICKI: Are we going to explore now then?

BARBARA: I shouldn't think there is anything to explore. Just miles and miles of sand. And those strange things. (Sculptures against the horizon.)

VICKI: You never know. Over that sand-dune there might be a city or a space-station or anything.

DOCTOR: The child's just like me, you know. Always wants to know what's on t'other side of the hill.
VICKI: I'm gonna find out too!
BARBARA: Vicki, come back.
IAN: I'd better follow her.
DOCTOR: No, no, no, no, Chesterton, here, here.
IAN: What?
DOCTOR: Look here, you'd better take this Tardis magnet with you. Watch that little green light in there. Don't drop it, otherwise you'll get lost.
BARBARA: Ian!
IAN: All right, I'm coming. We won't go any further than the ridge.
DOCTOR: Yes, yes, yes.
BARBARA: Look at her.
IAN: Don't worry. I'll look after her.
VICKI: Come on!
IAN: All right, Christopher Columbus! Hang on.
(Dune)
VICKI: Come on.
IAN: Yes, over there.
VICKI: Look at this thing.
IAN: What is it? It looks like a man, doesn't it?
VICKI: Yes. but of frozen seaweed. Funny shape.
IAN: Funny smell.
(At the top of the ridge, Vicki's foot slips on something.)
VICKI: Oh! Ian. Ian! Come and look at this.
IAN: Hey. You know this gadget of the Doctor's? It really works.
VICKI: Never mind that. Look at this.
IAN: What? What is it?
VICKI: I don't know.
IAN: Pooh! What an awful smell. Well, at least it's not a pool of acid.
VICKI: That makes a change. Look, there's more of it.
IAN: Yeah.
VICKI: It's a trail.
IAN: Probably blood.
VICKI: Oh yes, it's bound to be. Come on, let's see where it leads.
IAN: All right. It is ingenious, this.
(After they leave, a long tentacle lifts itself out of the sand.)
[Outside the Tardis]
(The Doctor and Barbara are sunbathing fully clothed on blankets. The Doctor starts singing)
BARBARA: What's that awful noise?
DOCTOR: I beg your pardon? awful noise? That's no way to talk about my singing!
BARBARA: No, Doctor, not that awful noise, the other one. Listen to it!
(It's a high pitched whine.)
DOCTOR: Oh, yes, yes, it sounds like the Visualiser. I think it's still on. Yes, would you mind going in and switching it off for me, dear?
BARBARA: Okay. I've had enough sun anyway.
DOCTOR: Yes, thank you.
(Barbara leaves.)
DOCTOR: Oh, awful noise, indeed. Ha! I can charm the nightingales out of the trees.
[Tardis]
(Barbara tries to turn off the visualiser, but gets a signal instead.)
DALEK [OC]: The Supreme Dalek is ready to receive your report!
DALEK [on monitor]: The report is ready.
BARBARA: Doctor! Doctor, come quickly!
DOCTOR [OC]: Yes, all right, my dear, all right, all right. What is it now? Gracious me, can't I even relax for five
(The Doctor enters.)
DOCTOR: The Daleks!
[Control room]
BLACK: Give your report.
DALEK: Our time machine has been completed.
BLACK: The operation will proceed at once. The movement scanners have located the enemy time machine, Tardis.
DALEKS: Tardis! Tardis! Tardis! Tardis! Tardis!
[Tardis]
BARBARA: Doctor, he said the Tardis. And look, on their screen, that's us.
DOCTOR: What is more important, he referred to the Tardis as the enemy time machine.
[Control room]
BLACK: At present it lies in the Segaro desert of the planet Aridius.
DALEK: We await command.
BLACK: The Doctor and the three humans delayed our conquest of Earth.
DALEK 2: Daleks cannot be defeated!
DALEK: To defy Daleks is death!
DALEK 1: They will pay for their crime!
BLACK: Annihilate!
DALEKS: Annihilate! Annihilate! Annihilate! Annihilate! Annihilate!
BLACK: The assassination group will embark at once in our time machine. They pursue the humans through all eternity. They must be destroyed! Exterminate them! Exterminate! Exterminate! Exterminate!
(Six Daleks trundle into their time machine like cars going into a fairground ghost ride, then it dematerialises.)
[Tardis]
(The Doctor turns off the Visualiser.)
DOCTOR: My machine can only pick up the things that happened in the past.
BARBARA: Then they're on their way here.
DOCTOR: Or worse, already here. You heard their orders. We are to be exterminated!
BARBARA: But Doctor, can't we get away from them?
DOCTOR: Yes, yes, yes, yes, but Ian and the child. Come on, we have such little time.
[Dunes]
(They crest the dune.)

VICKI: Oh, come on, keep going.
IAN: What do you think I am? One of these funny things? Yes, well, no space city, Vicki.
VICKI: (unintelligible on the location film)
(Further on, back in the studio, they stop and sit.)
VICKI: The trail just ends.
IAN: Well, we're a long way from the Tardis now, Vicki.
VICKI: Yeah.
IAN: We ought to get back really, you know.
VICKI: Yeah.
IAN: They'll be missing us.
VICKI: If you look at the sun through your fingers, you have twenty instead of ten.
IAN: Yes. Oh, I could do with a drink.
VICKI: Oh yes. We should get back, you know.
IAN: Yeah. Soon be dark, you know. Look at those suns. Just like the Doctor said. They move fast. Hard, this ground, isn't it? Like glass.
VICKI: Come on, Ian. Let's go.
IAN: Yeah, all right. Hello, what's this?
(He brushes the sand away.)
IAN: A ring. A ring in the sand.
VICKI: No! No! The ring in the field!
IAN: What? What are you talking about? What's the matter?
(Vicki's started laughing.)
VICKI: Well, you see, when I was very young.
IAN: Yes?
VICKI: Near where I lived there was a field, and in this field there was a ring, just like that, sticking out of the ground. You see, the point was, on the other side of the hedge, there was a castle, an enormous thing, with a drawbridge.
(It has gone dark now.)
VICKI: And
IAN: Well, go on.
VICKI: We had this thing, that if we pulled that ring
IAN: Yes?
VICKI: The drawbridge would come down and something awful would come out.
IAN: Oh, Vicki, look around you. Can you see a castle anywhere?
VICKI: No, but for heavens sake, something's going to happen if we pull that thing.
IAN: Well, shall I pull it or shan't I?
VICKI: Yes, all right, go on.
IAN: I think I'll move it now.
VICKI: Try turning it.
IAN: No, won't turn. Hold on.
(It suddenly comes away and he tumbles backwards.)
IAN: Ah, Excalibur! (throws it away) Come on. No castles, no drawbridges. Back we go.
(There's a creaking sound and they run back to see a trapdoor has opened. Vicki starts to go down the steps.)
IAN: Vicki, just check it, eh?
VICKI: Yes. Steps.
(Meanwhile...)
BARBARA: Vicki! Ian! Nothing.
DOCTOR: The wretched wind has wiped out all their tracks. It's so cold here.
BARBARA: Yeah, come on Doctor, let's go back to the Tardis.
DOCTOR: Ah, this way, dear.
BARBARA: No, no, no, it's that way. I remember.
DOCTOR: I have the directional instincts of a homing pigeon. Now, come along. Follow me.
[Underground]
IAN: Hello!
(There's a late echo. It's dark and Ian almost misses his footing.)
VICKI: Oh! Oh, Ian, stay over here by this wall.
(A tentacle closes the trapdoor. They can just make out the blobby shape in the dark.)
[Planet surface]
(A sandstorm is raging.)
(The Doctor points one way, but Barbara spots it in another direction. They collapse under the onslaught of the wind.)
(Next morning, they lift their heads to see...)
BARBARA: It's changed. The whole landscape's changed! The Tardis has gone. There's no sign of it!
DOCTOR: It's probably got buried in that sandstorm.
BARBARA: But where? All these stretches of sand look exactly alike.
DOCTOR: Yes, well, wait a minute, wait a minute. I've got an idea. Let's have a look at the Tardis magnet. Oh, I'm sorry, I just remembered I gave it to Ian. Well, come on, come on. We can't waste time. Let's get going. That sun'll be up in a minute and we've no food and there's no water, no shade. Get down! Get down!
BARBARA: Oh! What's the matter?
(A Dalek rises from the sand, grumbling to itself.)

Anexo 2: Roteiro The Shakespeare Code

[London 1599]

(Evening. A young man playing a lute and serenading a woman who is leaning out of an upstairs window. Very Romeo and Juliet.)

WIGGINS: (sings) Her face was like a winter's moon that lights the traveller's way. Her smile was like a summer bloom that bursts then fades away. My love is night, my love is day. My love she is my world.

LILITH: Such sweet music shows your blood to be afire. Why wait we on stale custom for consummation?

WIGGINS: Oh, yes. Tonight's the night.

[Lilith's house]

LILITH: Would you enter, bold sir?

WIGGINS: Oh, I would.

(The room has an assortment of herbs and things hanging from appropriate places.)

WIGGINS: Lilith, this cannot be the home of one so beautiful. Forgive me, this is foul.

LILITH: Shush. Sad words suit not upon a lover's tongue.

(She kisses him. Her face turns changes to one with a hooked nose and deep lines, and pointed teeth, and her voice is higher pitched. Very Scottish Play.)

LILITH: Oh, your kiss transformed me. A suitor should meet his beloved's parents. Mother Doomfinger?

(A sour-faced old woman stands up behind Wiggins.)

LILITH: And Mother Bloodtide.

(Another woman jumps down from a rafter, cackling. They all pounce upon Wiggins. There are some nasty squishy sounds, then Lilith speaks directly to us.)

LILITH: Soon, at the hour of woven words, we shall rise again, and this fleeting Earth will perish! Bwahahahahaha!

[Tardis]

(The Tardis is still bucking, and Martha is hanging on to the console.)

MARTHA: But how do you travel in time? What makes it go?

DOCTOR: Oh, let's take the fun and mystery out of everything. Martha, you don't want to know. It just does. Hold on tight.

(The Tardis comes to a halt, and Martha falls to the floor.)

MARTHA: Blimey. Do you have to pass a test to fly this thing?

DOCTOR: Yes, and I failed it. Now, make the most of it. I promised you one trip, and one trip only. Outside this door, brave new world.

(The Tempest.)

MARTHA: Where are we?

DOCTOR: Take a look. After you.

[Southwark]

(Washing hanging on lines below the overhanging eaves, scruffy urchins running around.)

MARTHA: Oh, you are kidding me. You are so kidding me. Oh, my God, we did it. We travelled in time. Where are we? No, sorry. I got to get used to this whole new language. When are we?

DOCTOR: Mind out.

(He pulls Martha back as a man empties his slop bucket from an upstairs window.)

MAN: Gardez l'eau!

DOCTOR: Somewhere before the invention of the toilet. Sorry about that.

MARTHA: I've seen worse. I've worked the late night shift A+E. But are we safe? I mean, can we move around and stuff?

DOCTOR: Of course we can. Why do you ask?

MARTHA: It's like in the films. You step on a butterfly, you change the future of the human race.

DOCTOR: Tell you what then, don't step on any butterflies. What have butterflies ever done to you?

MARTHA: What if, I don't know, what if I kill my grandfather?

DOCTOR: Are you planning to?

MARTHA: No.

DOCTOR: Well, then.

MARTHA: And this is London?

DOCTOR: I think so. Round about 1599.

MARTHA: Oh, but hold on. Am I all right? I'm not going to get carted off as a slave, am I?

DOCTOR: Why would they do that?

MARTHA: Not exactly white, in case you haven't noticed.

DOCTOR: I'm not even human. Just walk about like you own the place. Works for me. Besides, you'd be surprised. Elizabethan England, not so different from your time. Look over there. They've got recycling.

(A man shovels horse manure into a bucket.)

DOCTOR: Water cooler moment.

(Two men talking at a water barrel.)

PREACHER: And the world will be consumed by flame.

DOCTOR: Global warming. Oh, yes, and entertainment. Popular entertainment for the masses. If I'm right, we're just down the river by Southwark, right next to

(The Doctor gets Martha to run along from the south end of old London Bridge, past St Mary Ovarie - Southwark Cathedral - to a view of)

DOCTOR: Oh, yes, the Globe Theatre! Brand new. Just opened. Through, strictly speaking, it's not a globe, it's a tetradecagon. Fourteen sides. Containing the man himself.

MARTHA: Whoa, you don't mean. Is Shakespeare in there?

DOCTOR: Oh, yes. Miss Jones, will you accompany me to the theatre?

MARTHA: Mister Smith, I will.

DOCTOR: When you get home, you can tell everyone you've seen Shakespeare.

MARTHA: Then I could get sectioned.

[Globe Theatre]

(A performance has just finished, and the packed audience of about three thousand are applauding the actors. The Doctor and Martha have been watching with the rest of the ordinary folk in the pit.)

MARTHA: That's amazing! Just amazing. It's worth putting up with the smell. And those are men dressed as women, yeah?

DOCTOR: London never changes.

MARTHA: Where's Shakespeare? I want to see Shakespeare. Author! Author! Do people shout that? Do they shout Author?

MAN: Author! Author!

(And the crowd take up the chant.)

DOCTOR: Well, they do now.

(Shakespeare comes onto the stage, very full of himself, to rapturous applause.)

MARTHA: He's a bit different from his portraits.

(Lilith is dressed like an aristocrat, and sitting alone in one of the upper boxes. She takes a rough doll with a strand of hair stuck to its head from her purse.)
DOCTOR: Genius. He's a genius. The genius. The most human human there's ever been. Now we're going to hear him speak. Always he chooses the best words. New, beautiful, brilliant words.
SHAKESPEARE: Ah, shut your big fat mouths!
(Laughter.)
DOCTOR: Oh, well.
MARTHA: You should never meet your heroes.
SHAKESPEARE: You've got excellent taste, I'll give you that. Oh, that's a wig.
(Lilith pulls the hair on her doll.)
LILITH: Wind the craft of ancient harm. The time approaches for our charm.
SHAKESPEARE: I know what you're all saying. Love's Labour's Lost, that's a funny ending, isn't it? It just stops. Will the boys get the girls? Well, don't get your hose in a tangle, you'll find out soon. Yeah, yeah. All in good time. You don't rush a genius.
(Lilith kisses her doll and Shakespeare suddenly goes rigid and blank.)
SHAKESPEARE: When? Tomorrow night. The premiere of my brand new play. A sequel, no less, and I call it Love's Labour's Won.
(A short while later, everyone is filing out of the theatre.)
MARTHA: I'm not an expert, but I've never heard of Love's Labour's Won.
DOCTOR: Exactly. The lost play. It doesn't exist, only in rumours. It's mentioned in lists of his plays but never ever turns up. And no one knows why.
MARTHA: Have you got a mini-disc or something? We can tape it. We can flog it. Sell it when we get home and make a mint.
DOCTOR: No.
MARTHA: That would be bad.
DOCTOR: Yeah, yeah.
MARTHA: Well, how come it disappeared in the first place?
DOCTOR: Well, I was just going to give you a quick little trip in the Tardis, but I suppose we could stay a bit longer.
[Shakespeare's room]
(At The Elephant, a courtyard tavern like the George over on Borough High Street, a serving girl brings in a tray to Shakespeare and his two companions.)
DOLLY: Here you go, Will. Drink up. There's enough beer in this lodgings house to sink the Spanish.
SHAKESPEARE: Dolly Bailey, you've saved my life.
DOLLY: I'll do more than that later tonight. And you, girl, hurry up with your tasks. The talk of gentlemen is best not overheard.
LILITH: Yes, ma'am. Sorry, ma'am.
(Lilith is in plain dark dress and a white cap.)
BURBAGE: You must be mad, Will. Love's Labour's Won? I mean, we're not ready. It's supposed to be next week. What made you say that?
KEMPE: You haven't even finished it yet.
SHAKESPEARE: I've just got the final scene to go. You'll get it by morning.
DOCTOR: Hello! Excuse me, not interrupting, am I? Mister Shakespeare, isn't it?
SHAKESPEARE: Oh, no. No, no. Who let you in? No autographs. No, you can't have yourself sketched with me. And please don't ask where I get my ideas from. Thanks for the interest. Now be a good boy and shove
(Shakespeare spots Martha.)
SHAKESPEARE: Hey, nonny nonny. Sit right down here next to me. You two get sewing on them costumes. Off you go.
DOLLY: Come on, lads. I think our William's found his new muse.
SHAKESPEARE: Sweet lady.
(Dolly, Burbage and Kempe leave. Martha and the Doctor sit at the table.)
SHAKESPEARE: Such unusual clothes. So fitted.
MARTHA: Er, verily, forsooth, egads.
DOCTOR: No, no, don't do that. Don't.
(The Doctor shows Shakespeare his psychic paper.)
DOCTOR: I'm Sir Doctor of Tardis and this is my companion, Miss Martha Jones.
SHAKESPEARE: Interesting, that bit of paper. It's blank.
DOCTOR: Oh, that's very clever. That proves it. Absolute genius.
MARTHA: No, it says so right there. Sir Doctor, Martha Jones. It says so.
SHAKESPEARE: And I say it's blank.
DOCTOR: Psychic paper. Er, long story. Oh, I hate starting from scratch.
SHAKESPEARE: Psychic? Never heard that before and words are my trade. Who are you exactly? More's the point, who is your delicious blackamoor lady?
MARTHA: What did you say?
SHAKESPEARE: Oops. Isn't that a word we use nowadays? An Ethiop girl? A swarth? A Queen of Afric?
MARTHA: I can't believe I'm hearing this.
DOCTOR: It's political correctness gone mad. Er, Martha's from a far-off land. Freedonia.
(A man in expensive clothes and wearing a gold chain of office enters. He is the official censor, from the Lord Chamberlain's office.)
LYNLEY: Excuse me! Hold hard a moment. This is abominable behaviour. A new play with no warning? I demand to see a script, Mister Shakespeare. As Master of the Revels, every new script must be registered at my office and examined by me before it can be performed.
SHAKESPEARE: Tomorrow morning, first thing, I'll send it round.
LYNLEY: I don't work to your schedule, you work to mine. The script, now!
SHAKESPEARE: I can't.
LYNLEY: Then tomorrow's performance is cancelled.
(Lilith leaves quietly.)
MARTHA: It's all go around here, isn't it?
LYNLEY: I'm returning to my office for a banning order. If it's the last thing I do, Love's Labour's Won will never be played.
(Lynley leaves and goes down the stairs.)
[The Elephant courtyard]
LILITH: Oh, sorry, sir. Begging your pardon, sir. Mind you don't hurt that handsome head of yours.
(She strokes his hair.)
LYNLEY: Hold hard, wanton woman! (sotto) I shall return later.
(Lynley leaves. Lilith holds up a lock of his hair.)
[The Elephant]
(Lilith runs up to a quiet corner and gets out her doll.)
LILITH: Oh, my mothers, there's one seeks to stop the performance tomorrow.
[Lilith's house]
DOOMFINGER: But it must be tomorrow!
BLOODTIDE: Love's Labour's Won must be performed.
[The Elephant]
(Lilith changes the hair in the doll.)

LILITH: Fear not. Chant with me. Water damps the fiercest flame.
[Lilith's house]
MOTHERS: Drowns down girls and boys the same.
(Lilith dunks the doll into a pail of water. Walking along, Lynley suddenly clutches his throat and sways.)
[Shakespeare's room]
MARTHA: Well then, mystery solved. That's Love's Labour's Won over and done with. Thought it might be something more, you know, more mysterious.
(A man's scream comes from the street, then a woman's. The three rush out to investigate.)
WOMAN [OC]: Help me!
[The Elephant courtyard]
(Lynley staggers back in, spewing copious amounts of water.)
MARTHA: It's that Lynley bloke.
DOCTOR: What's wrong with him? Leave it to me. I'm a doctor.
MARTHA: So am I, near enough.
(Lilith takes the doll out of the water.)
[Lilith's house]
MOTHERS: Now to halt the vital part. Stab the flesh
[The Elephant]
LILITH: And stop the heart.
(She stabs the doll with a pin.)
LILITH: Eternal sleep is thine.
(She pulls the doll's head off.)
[The Elephant courtyard]
(Lynley collapses.)
MARTHA: Got to get the heart going. Mister Lynley, come on. Can you hear me? You're going to be all right.
(Martha starts to clear Lynley's airways for CPR, and water gushes out.)
MARTHA: What the hell is that?
DOCTOR: I've never seen a death like it. His lungs are full of water. He drowned and then, I don't know, like a blow to the heart, an invisible blow.
(Lilith watches from a balcony.)
DOCTOR: Good mistress, this poor fellow has died from a sudden imbalance of the humours. A natural if unfortunate demise. Call a constable and have him taken away.
DOLLY: Yes, sir.
LILITH: I'll do it, ma'am.
(Lilith leaves, smiling.)
MARTHA: And why are you telling them that?
DOCTOR: This lot still have got one foot in the Dark Ages. If I tell them the truth, they'll panic and think it was witchcraft.
MARTHA: Okay, what was it then?
DOCTOR: Witchcraft.
[Lilith's house]
(The three witches stand around their cauldron.)
DOOMFINGER: The potion is prepared. Now take it. Magic words for the playwright's fevered mind.
BLOODTIDE: Shakespeare will release us. The mind of a genius will unlock the tide of blood.
LILITH: Upon this night, the work is done. A muse to pen Love Labour's Won.
[Shakespeare's room]
(We get a nice shot of a skull with candle wax dribbled down it.)
DOLLY: I got you a room, Sir Doctor. You and Miss Jones are just across the landing.
SHAKESPEARE: Poor Lynley. So many strange events. Not least of all, this land of Freedonia where a woman can be a doctor?
MARTHA: Where a woman can do what she likes.
SHAKESPEARE: And you, Sir Doctor. How can a man so young have eyes so old?
DOCTOR: I do a lot of reading.
SHAKESPEARE: A trite reply. Yeah, that's what I'd do. And you? You look at him like you're surprised he exists. He's as much of a puzzle to you as he is to me.
MARTHA: I think we should say goodnight.
(Martha leaves.)
SHAKESPEARE: I must work. I have a play to complete. But I'll get my answers tomorrow, Doctor, and I'll discover more about you and why this constant performance of yours.
DOCTOR: All the world's a stage.
(As You Like It, written around 1599.)
SHAKESPEARE: Hmm. I might use that. Goodnight, Doctor.
DOCTOR: Nighty night, Shakespeare.
[Doctor and Martha's room]
(Martha is holding a candle.)
MARTHA: It's not exactly five star, is it?
DOCTOR: Oh, it'll do. I've seen worse.
MARTHA: I haven't even got a toothbrush.
DOCTOR: Oh. Er.
(The Doctor produces one from a pocket.)
DOCTOR: Contains Venusian spearmint.
MARTHA: So, who's going where? I mean, there's only one bed.
DOCTOR: We'll manage. Come on.
MARTHA: So, magic and stuff. That's a surprise. It's all a little bit Harry Potter.
DOCTOR: Wait till you read book seven. (published 2007) Oh, I cried.
MARTHA: But is it real, though? I mean, witches, black magic and all that, it's real?
DOCTOR: Course it isn't!
MARTHA: Well, how am I supposed to know? I've only just started believing in time travel. Give me a break.
DOCTOR: Looks like witchcraft, but it isn't. Can't be. Are you going to stand there all night?
MARTHA: Budge up a bit, then. Sorry, there's not much room. Us two here, same bed. Tongues will wag.
DOCTOR: There's such a thing as psychic energy, but a human couldn't channel it like that. Not without a generator the size of Taunton and I think we'd have spotted that. No, there's something I'm missing, Martha. Something really close, staring me right in the face and I can't see it. Rose'd know. A friend of mine, Rose. Right now, she'd say exactly the right thing. Still, can't be helped. You're a novice, never mind. I'll take you back home tomorrow.
MARTHA: Great.
(Martha blows out the candle.)

[Shakespeare's room]

(Shakespeare is writing with his back to the window. Lilith glides up outside, uncorks the bottle of potion and blows the green vapours towards him. With a susurration of voices, Shakespeare breathes it in and collapses onto his papers. Lilith enters and holds up her doll, now equipped with strings to make it a puppet holding a quill in its hand.)

LILITH: Bind the mind and take the man. Speed the words to writer's hand.

(She tugs a string and Shakespeare jerks upright again, then writes without looking at the paper as she jiggles the puppet's arm. Across the way, the Doctor is still awake while Martha sleeps. Finally Shakespeare writes *finis*, and slumps again. Lilith strokes his head.)

DOLLY [OC]: Will?

(Dolly enters with a broom.)

DOLLY: Finished cleaning just in time for your special treat. Oh, aye. I'm not the first, then.

(Lilith turns round, with her witches face.)

LILITH: I'll take that to aid my flight and you shall speak no more this night.

(Lilith snatches the broom, and Dolly screams. The Doctor and Martha leap out of bed and run to the room. Shakespeare wakes up.)

SHAKESPEARE: What? What was that?

(Dolly has collapsed. Martha goes to the window and sees an archetypal witch on a broomstick silhouetted against the full moon. Lilith cackles.)

DOCTOR: Her heart gave out. She died of fright.

MARTHA: Doctor?

DOCTOR: What did you see?

MARTHA: A witch.

(Later, a cockerel crows and dogs start barking at the rising sun.)

SHAKESPEARE: Oh, sweet Dolly Bailey. She sat out three bouts of the plague in this place when we all ran like rats. But what could have scared her so? She had such enormous spirit.

DOCTOR: Rage, rage against the dying of the light.

(Dylan Thomas.)

SHAKESPEARE: I might use that.

DOCTOR: You can't. It's someone else's.

MARTHA: But the thing is, Lynley drowned on dry land, Dolly died of fright, and they were both connected to you.

SHAKESPEARE: You're accusing me?

MARTHA: No, but I saw a witch, big as you like, flying, cackling away, and you've written about witches.

SHAKESPEARE: I have? When was that?

DOCTOR: Not, not quite yet.

SHAKESPEARE: Peter Streete spoke of witches.

MARTHA: Who's Peter Streete?

SHAKESPEARE: Our builder. He sketched the plans to the Globe.

DOCTOR: The architect. Hold on. The architect! The architect! The Globe! Come on!

[Globe stage]

DOCTOR: The columns there, right? Fourteen sides. I've always wondered, but I never asked. Tell me, Will. Why fourteen sides?

SHAKESPEARE: It was the shape Peter Streete thought best, that's all. Said it carried the sound well.

DOCTOR: Fourteen. Why does that ring a bell? Fourteen.

MARTHA: There's fourteen lines in a sonnet.

DOCTOR: So there is. Good point. Words and shapes following the same design. Fourteen lines, fourteen sides, fourteen facets. Oh, my head. Tetradecagon. Think, think, think! Words, letters, numbers, lines!

SHAKESPEARE: This is just a theatre.

DOCTOR: Oh yeah, but a theatre's magic, isn't it? You should know. Stand on this stage, say the right words with the right emphasis at the right time. Oh, you can make men weep, or cry with joy. Change them. You can change people's minds just with words in this place. But if you exaggerate that.

MARTHA: It's like your police box. Small wooden box with all that power inside.

DOCTOR: Oh. Oh, Martha Jones, I like you. Tell you what, though. Peter Streete would know. Can I talk to him?

SHAKESPEARE: You won't get an answer. A month after finishing this place, lost his mind.

MARTHA: Why? What happened?

SHAKESPEARE: Started raving about witches, hearing voices, babbling. His mind was addled.

DOCTOR: Where is he now?

SHAKESPEARE: Bedlam.

MARTHA: What's Bedlam?

SHAKESPEARE: Bethlem Hospital. The madhouse.

DOCTOR: We're going to go there. Right now. Come on.

SHAKESPEARE: Wait! I'm coming with you. I want to witness this at first hand.

(Two young men enter.)

SHAKESPEARE: Ralph, the last scene as promised. Copy it, hand it round, learn it, speak it. Back before curtain up. And remember, kid, project. Eyes and teeth. You never know, the Queen might turn up. As if. She never does.

[Southwark]

SHAKESPEARE: So, tell me of Freedomia, where women can be doctors, writers, actors.

MARTHA: This country's ruled by a woman.

SHAKESPEARE: Ah, she's royal. That's God's business. Though you are a royal beauty.

MARTHA: Whoa, Nelly. I know for a fact you've got a wife in the country.

SHAKESPEARE: But Martha, this is Town.

DOCTOR: Come on. We can all have a good flirt later.

SHAKESPEARE: Is that a promise, Doctor?

DOCTOR: Oh, fifty seven academics just punched the air. Now move!

[Globe stage]

BURBAGE: Love's Labour's Won. I don't think much of sequels. They're never as good as the original.

KEMPE: Have you seen this last bit? He must have been dozing off when he wrote that. I don't even know what it means.

BURBAGE: Yeah? Well, that goes for most of his stuff. Ah, but at least it's my speech. Ah ha! I get centre stage. (reads) The light of Shadmok's hollow moon doth shine onto a point in space betwixt Draavidian shores

(A wind suddenly blows through the auditorium.)

KEMPE: What was that?

BURBAGE: Draavidian shores linear five nine three oh one six

[Lilith's house]

DOOMFINGER: A spirit stirs the ether. But too soon. Too soon.

(The actors are visible in the cauldron.)

LILITH: Not to fear, my mothers. It is merely a rehearsal of what's to come.

[Globe stage]

BURBAGE: and strikes the fulsome grove of Rexel Four.

(A puff of smoke appears in mid air and turns into a figure.)
KEMPE: By all the saints, it's a spirit. It's a vile shade.
(It reaches towards them, then atomises with a small screech.)
KEMPE: I think we should never speak of this again, else we'll end up in Bedlam ourselves.
[Bethlehem Hospital]
(Bishopsgate, near the city wall. There should only have been 20 patients there at most by this time.)
KEEPER: Does my Lord Doctor wish some entertainment while he waits? I'd whip these madmen. They'll put on a good show for you. Mad dog in Bedlam.
DOCTOR: No, I don't!
KEEPER: Well, wait here, my lords, while I make him decent for the lady.
(The Keeper of the Hospital walks on down the corridor with cells on either side.)
MARTHA: So this is what you call a hospital, yeah? Where the patients are whipped to entertain the gentry? And you put your friend in here?
SHAKESPEARE: Oh, it's all so different in Freedonia.
MARTHA: But you're clever. Do you honestly think this place is any good?
SHAKESPEARE: I've been mad. I've lost my mind. Fear of this place set me right again. It serves its purpose.
MARTHA: Mad in what way?
DOCTOR: You lost your son.
SHAKESPEARE: My only boy. The Black Death took him. I wasn't even there.
MARTHA: I didn't know. I'm sorry.
SHAKESPEARE: It made me question everything. The futility of this fleeting existence. To be or not to be. Oh, that's quite good.
(Hamlet hadn't been written yet.)
DOCTOR: You should write that down.
SHAKESPEARE: Maybe not. A bit pretentious?
KEEPER [OC]: This way, my lord!
[Streete's cell]
(A hunched figure in rags has his back to them.)
KEEPER: They can be dangerous, my lord. Don't know their own strength.
DOCTOR: I think it helps if you don't whip them. Now get out!
(The keeper leaves.)
DOCTOR: Peter? Peter Streete?
SHAKESPEARE: He's the same as he was. You'll get nothing out of him.
DOCTOR: Peter?
(The Doctor touches Streete's shoulder and he raises his head, staring.)
[Lilith's house]
(Lilith gets a sudden headache.)
LILITH: What is this? I must see.
(They use the liquid in the cauldron to scry, and see the Doctor with Streete.)
LILITH: That stranger. He was at the inn with Shakespeare. I thought then he smelt of something new.
BLOODTIDE: Now he visits the madhouse. The architect.
[Streete's cell]
(The Doctor puts his fingers on Streete's temples. It is mind meld time.)
DOCTOR: Peter, I'm the Doctor. Go into the past. One year ago. Let your mind go back. Back to when everything was fine and shining. Everything that happened in this year since happened to somebody else. It was just a story. A Winter's Tale. Let go. That's it. That's it, just let go.
(He lies Streete down on his cot.)
DOCTOR: Tell me the story, Peter. Tell me about the witches.
[Lilith's house]
LILITH: Who is this Doctor? Why does he come now at our time of glory? Doomfinger, transport yourself. Doom the Doctor. Doom his hide.
[Streete's cell]
STREETE: Witches spoke to Peter. In the night, they whispered. They whispered. Got Peter to build the Globe to their design. Their design! The fourteen walls. Always fourteen. When the work was done they snapped poor Peter's wits.
DOCTOR: Where did Peter see the witches? Where in the city? Peter, tell me. You've got to tell me where were they?
STREETE: All Hallows Street.
DOOMFINGER: Too many words.
MARTHA: What the hell?
DOOMFINGER: Just one touch of the heart.
DOCTOR: No!
(Doomfinger puts her hand on Streete's chest, and he dies.)
SHAKESPEARE: Witch! I'm seeing a witch!
DOOMFINGER: Now, who would be next, hmm? Just one touch. Oh, oh, I'll stop your frantic hearts. Poor, fragile mortals.
MARTHA: Let us out! Let us out!
DOCTOR: That's not going to work. The whole building's shouting that.
DOOMFINGER: Who will die first, hmm?
DOCTOR: Well, if you're looking for volunteers.
MARTHA: No! Don't!
SHAKESPEARE: Doctor, can you stop her?
DOOMFINGER: No mortal has power over me.
DOCTOR: Oh, but there's a power in words. If I can find the right one. If I can just know you.
DOOMFINGER: None on Earth has knowledge of us.
DOCTOR: Then it's a good thing I'm here. Now think, think, think. Humanoid female, uses shapes and words to channel energy. Ah! Fourteen! That's it! Fourteen!
[Lilith's house]
DOCTOR [in cauldron]: The fourteen stars of the Rexel planetary configuration!
[Streete's cell]
DOCTOR: Creature, I name you Carrionite!
(Doomfinger screams and vanishes in a slow flash of light.)
MARTHA: What did you do?
DOCTOR: I named her. The power of a name. That's old magic.
MARTHA: But there's no such thing as magic.
DOCTOR: Well, it's just a different sort of science. You lot, you chose mathematics. Given the right string of numbers, the right equation, you can split the atom. Carrionites use words instead.
SHAKESPEARE: Use them for what?

DOCTOR: The end of the world.
[Lilith's house]
(Doomfinger is gasping for breath.)
DOOMFINGER: He knows us. He spoke our name.
LILITH: Then he will know death. He will perish at my hand. My mothers, the time approaches. You must away to the Globe. Go. I will join you as soon as this Doctor screams his last.
[Shakespeare's room]
DOCTOR: The Carrionites disappeared way back at the dawn of the universe. Nobody was sure if they were real or legend.
SHAKESPEARE: Well, I'm going for real.
MARTHA: But what do they want?
DOCTOR: A new empire on Earth. A world of bones and blood and witchcraft.
MARTHA: But how?
DOCTOR: I'm looking at the man with the words.
SHAKESPEARE: Me? But I've done nothing.
MARTHA: Hold on, though. What were you doing last night, when that Carrionite was in the room?
SHAKESPEARE: Finishing the play.
DOCTOR: What happens on the last page?
SHAKESPEARE: The boys get the girls. They have a bit of a dance. It's all as funny and thought provoking as usual. Except those last few lines. Funny thing is, I don't actually remember writing them.
DOCTOR: That's it. They used you. They gave you the final words like a spell, like a code. Love's Labour's Won. It's a weapon. The right combination of words, spoken at the right place, with the shape of the Globe as an energy converter! The play's the thing! (Hamlet) And yes, you can have that.
[Globe stage]
(The Prologue.)
BURBAGE: We left the lovers of Navarre by cruel chance separated, none to claim his heart, their labours lost. Now will they find Love's Labour's Won?
(Cheers and applause. Doomfinger and Bloodtide are sitting in an upper box.)
[Shakespeare's room]
(The Doctor looks at a hopelessly inaccurate map, and points to one of the three marked streets, which is actually where Thames Street is in reality.)
DOCTOR: All Hallows Street. There it is. Martha, we'll track them down. Will, you get to the Globe. Whatever you do, stop that play.
SHAKESPEARE: I'll do it. All these years I've been the cleverest man around. Next to you, I know nothing.
MARTHA: Oh, don't complain.
SHAKESPEARE: I'm not. It's marvellous. Good luck, Doctor.
DOCTOR: Good luck, Shakespeare. Once more unto the breach.
(Henry V)
SHAKESPEARE: I like that. Wait a minute, that's one of mine.
DOCTOR: (pokes his head around door) Oh, just shift!
[Globe Theatre]
(Burbage is playing King Ferdinand.)
BURBAGE: The eye should have contentment where it rests. This spun out year I watch on, groaning sick
(Bloodtide is holding a large glass ball in an ornate holder, and shows creatures flying in a distant sky.)
BLOODTIDE: Patience, my sisters. Patience.
BURBAGE: Mewling poor drooped men in stench beds
(Shakespeare bursts onto the stage.)
SHAKESPEARE: Stop the play! I'm sorry, ladies and gentlemen, but stop. This performance must end immediately.
BURBAGE: Oh, everyone's a critic.
BLOODTIDE: The wordsmith.
DOOMFINGER: Fear not. I have the doll.
SHAKESPEARE: I'm sorry. You'll get a refund. But this play must not be performed.
(Doomfinger hits the doll and Shakespeare falls down.)
KEMPE: Is he drunk or what?
BURBAGE: Get him off the stage.
(The young men playing the women carry Shakespeare off the stage. Will Kempe is playing Costard the clown.)
KEMPE: You must forgive our irksome Will. He's been on the beer and feeling ill.
(Laughter and applause. Kempe does a little backwards dance, an allusion to his famous nine days Morris dance from London to Norwich in 1600.)
DOOMFINGER: There is naught can stop us now.
[All Hallows Street]
DOCTOR: All Hallows Street, but which house?
MARTHA: The thing is, though am I missing something here? The world didn't end in 1599. It just didn't. Look at me. I'm living proof.
DOCTOR: Oh, how to explain the mechanics of the infinite temporal flux? I know. Back to the Future. It's like Back to the Future.
MARTHA: The film?
DOCTOR: No, the novelisation. Yes, the film. Marty McFly goes back and changes history.
MARTHA: And he starts fading away. Oh my God, am I going to fade?
DOCTOR: You and the entire future of the human race. It ends right now in 1599 if we don't stop it. But which house?
(A door creaks open invitingly.)
DOCTOR: Ah. Make that witch house.
[Lilith's house]
DOCTOR: I take it we're expected.
LILITH: Oh, I think Death has been waiting for you a very long time.
MARTHA: Right then, it's my turn. I know how to do this. I name thee Carrionite! What did I do wrong? Was it the finger?
LILITH: The power of a name works only once. Observe. I gaze upon this bag of bones and now I name thee Martha Jones.
(Martha falls backwards into the Doctor's arms.)
DOCTOR: What have you done?
LILITH: Only sleeping, alas. It's curious. The name has less impact. She's somehow out of her time. And as for you, Sir Doctor. Fascinating. There is no name. Why would a man hide his title in such despair? Oh, but look. There's still one word with the power that aches.
DOCTOR: The naming won't work on me.
LILITH: But your heart grows cold. The north wind blows and carries down the distant Rose.
DOCTOR: Oh, big mistake. Because that name keeps me fighting. The Carrionites vanished. Where did you go?
LILITH: The Eternals found the right word to banish us into deep darkness.
DOCTOR: And how did you escape?
LILITH: New words. New and glittering, from a mind like no other.
DOCTOR: Shakespeare.

LILITH: His son perished. The grief of a genius. Grief without measure. Madness enough to allow us entrance.
DOCTOR: How many of you?
LILITH: Just the three. But the play tonight shall restore the rest. Then the human race will be purged as pestilence. And from this world we will lead the universe back into the old ways of blood and magic.
DOCTOR: Hmm. Busy schedule. But first you've got to get past me.
LILITH: Oh, that should be a pleasure, considering my enemy has such a handsome shape.
DOCTOR: Now, that's one form of magic that's definitely not going to work on me.
LILITH: Oh, we'll see.
(Lilith pulls some hairs from his head.)
DOCTOR: What did you do?
LILITH: Souvenir.
DOCTOR: Well, give it back.
(Lilith flies out of the window backwards. They are on the upper floor.)
DOCTOR: Well, that's just cheating.
LILITH: Behold, Doctor. Men to Carrionites are nothing but puppets.
(Lilith wraps his hair round a wooden doll, while Martha wakes up.)
(Martha wakes slowly.)
DOCTOR: Now, you might call that magic. I'd call that a DNA replication module.
LILITH: What use is your science now?
(Lilith stabs the doll, The Doctor screams and falls. Lilith flies away.)
MARTHA: Oh my God, Doctor. Don't worry, I've got you. Hold on, mister. Two hearts?
DOCTOR: You're making a habit of this. Ah! I've only got one heart working. How do you people cope? I've got to get the other one started. Hit me! Hit me on the chest! Dah! Other side. Now, on the back, on the back. Left a bit. Dah, lovely. There we go. Badda booma! Well, what are you standing there for? Come one! The Globe!
[Globe Theatre]
(Lilith joins the mothers in their box.)
DOOMFINGER: The Doctor?
LILITH: Dead.
BURBAGE: The ladies have prepared a show. Maria means to present Isis descending from the dewy orb of Heaven. Ah, here comes Costard.
(Cheers.)
KEMPE: Masters!
[Streets]
MARTHA: We're going the wrong way!
DOCTOR: No, we're not! We're going the wrong way!
[Globe Theatre]
BURBAGE: Behold the swinish sight of woman's love. Pish! It's out of season to be heavy disposed.
LILITH: It is now, my mothers. The final words to activate the tetradecagon.
BURBAGE: Betwixt Dravidian shores and linear five nine three oh one six seven point oh two, and strikes the fulsome grove of Rexel Four. Co-radiating crystal, activate!
(A wind fills the theatre.)
LILITH: The portal opens. It begins!
[Southwark]
(A red glow hangs over the Globe.)
PREACHER: I told thee so! I told thee!
DOCTOR: Stage door!
[Backstage]
(A storm rages over the building. The audience panic and run, but the witches slam the doors shut to stop them. The Doctor and Martha find Shakespeare waking up.)
DOCTOR: Stop the play. I think that was it. Yeah, I said, stop the play!
SHAKESPEARE: I hit my head.
DOCTOR: Yeah, don't rub it, you'll go bald. I think that's my cue!
CARRIONITES: Now begins the millennium of blood!
[Globe Theatre]
(The Doctor runs out onto the stage, followed by Martha and Shakespeare.)
LILITH: The Doctor. He lives. Then watch this world become a blasted heath! (Macbeth) They come. They come!
(Lilith holds the crystal out into the red light and bat-like creatures fly into the theatre. They circle a bit then fly up into the sky.)
DOCTOR: Come on, Will! History needs you!
SHAKESPEARE: But what can I do?
DOCTOR: Reverse it!
SHAKESPEARE: How am I supposed to do that?
DOCTOR: The shape of the Globe gives words power, but you're the wordsmith, the one true genius. The only man clever enough to do it.
SHAKESPEARE: But what words? I have none ready!
DOCTOR: You're William Shakespeare!
SHAKESPEARE: But these Carrionite phrases, the need such precision.
DOCTOR: Trust yourself. When you're locked away in your room, the words just come, don't they, like magic. Words of the right sound, the right shape, the right rhythm. Words that last forever. That's what you do, Will. You choose perfect words. Do it. Improvise.
SHAKESPEARE: Close up this din of hateful, dire decay, decomposition of your witches' plot. You thief my brains, consider me your toy. My dotting Doctor tells me I am not!
LILITH: No! Words of power!
SHAKESPEARE: Foul Carrionite spectres, cease your show! Between the points
DOCTOR: Seven six one three nine oh!
SHAKESPEARE: Seven six one three nine oh! Banished like a tinker's cuss, I say to thee
MARTHA: Expelliarmus!
DOCTOR: Expelliarmus!
SHAKESPEARE: Expelliarmus!
DOCTOR: Good old JK!
(The Carrionites scream.)
LILITH: The deep darkness! They are consumed!
(The Carrionites are sucked into a tornado, along with all the extant pages of the play.)
DOCTOR: Love's Labour's Won. There it goes.
(The sky clears with a flash and bang. After a few moments, someone starts clapping, then all the audience joins in.)
MARTHA: They think it was all special effects?
SHAKESPEARE: Your effect is special indeed.

MARTHA: It's not your best line.
 (Shakespeare and Martha take their bows. Meanwhile, the Doctor goes up to the now empty box and picks up the crystal. Lilith and her mothers are inside, scratching to get at him.)
 Next morning -)

SHAKESPEARE: And I say, a heart for a hart and a dear for a deer.
 MARTHA: I don't get it.
 SHAKESPEARE: Then give me a joke from Freedonia.
 MARTHA: Okay, Shakespeare walks into a pub and the landlord says, Oi mate, you're Bard.
 SHAKESPEARE: That's brilliant. Doesn't make sense, mind you, but never mind that. Now come here.
 (Shakespeare puts his arm around Martha's waist and pulls her towards him.)
 MARTHA: I've only just met you.
 SHAKESPEARE: The Doctor may never kiss you. Why not entertain a man who will?
 MARTHA: I don't know how to tell you this, oh great genius, but your breath doesn't half stink.
 (The Doctor enters wearing a small stiff ruff and carrying an animal skull.)
 DOCTOR: Good props store back there. I'm not sure about this though. Reminds me of a Sycorax.
 SHAKESPEARE: Sycorax. Nice word. I'll have that off you as well.
 DOCTOR: I should be on ten percent. How's your head?
 SHAKESPEARE: Still aching.
 DOCTOR: Here, I got you this.
 (The Doctor takes off the ruff and puts it on Shakespeare.)
 DOCTOR: Neck brace. Wear that for a few days till it's better, although you might want to keep it. It suits you.
 MARTHA: What about the play?
 DOCTOR: Gone. I looked all over. Every single copy of Love's Labour's Won went up in the sky.
 SHAKESPEARE: My lost masterpiece.
 MARTHA: You could write it up again.
 DOCTOR: Yeah, better not, Will. There's still power in those words. Maybe it should best stay forgotten.
 SHAKESPEARE: Oh, but I've got new ideas. Perhaps it's time I wrote about fathers and sons, in memory of my boy, my precious Hamnet.
 MARTHA: Hamnet?
 SHAKESPEARE: That's him.
 MARTHA: Hamnet?
 SHAKESPEARE: What's wrong with that?
 DOCTOR: Anyway, time we were off. I've got a nice attic in the Tardis where this lot can scream for all eternity, and I've got to take Martha back to Freedonia.
 SHAKESPEARE: You mean travel on through time and space.
 DOCTOR: You what?
 SHAKESPEARE: You're from another world like the Carrionites, and Martha is from the future. It's not hard to work out.
 DOCTOR: That's incredible. You are incredible.
 SHAKESPEARE: We're alike in many ways, Doctor. Martha, let me say goodbye to you in a new verse. A sonnet for my Dark Lady. Shall I compare thee to a summer's day? Thou art more lovely and more temperate.
 (Burbage and Kempe enter from the street.)
 BURBAGE: Will!
 KEMPE: Will, you'll never believe it. She's here! She's turned up!
 BURBAGE: We're the talk of the town. She heard about last night. She wants us to perform it again.
 MARTHA: Who?
 BURBAGE: Her Majesty. She's here.
 (Fanfare and the elderly Elizabeth enters with two pikemen.)
 DOCTOR: Queen Elizabeth the First!
 ELIZABETH: Doctor?
 DOCTOR: What?
 ELIZABETH: My sworn enemy.
 DOCTOR: What?
 ELIZABETH: Off with his head!
 DOCTOR: What?
 MARTHA: Never mind what, just run! See you, Will, and thanks.
 ELIZABETH: Stop that pernicious Doctor.
 (Shakespeare laughs as the pikemen chase the Doctor and Martha out and into the streets of Southwark.)
 [Southwark]
 PIKEMAN: Stop in the name of the Queen!
 MARTHA: What have you done to upset her?
 DOCTOR: How should I know? Haven't even met her yet. That's time travel for you. Still, can't wait to find out.
 (They get to the Tardis and he lets Martha in.)
 DOCTOR: That's something to look forward to. Ooo!
 (The Doctor gets inside and shuts the door as an arrow thuds into it, just like in Silver Nemesis.)