

26

cadernos de teatro

SHAKESPEARE : QUATROCENTOS ANOS

**SUA ATUALIDADE: JOHANN DE MEESTER HANS SCHALLA PETER BROOK
EUGENIO GOMES OTTO M. CARPEAUX ANTONIO CALLADO**

IONESCO : COLÓQUIO DE TÓQUIO

O QUE VAMOS REPRESENTAR : AUTO DO JOVEM PIRAMO

O JÓGO DE SÃO NICOLAU

MOVIMENTO TEATRAL

1564 - 1964 - IV Centenário de Shakespeare

somos feitos de igual matéria
com que se fazem os sonhos, e nossa pobre vida
nada mais é que um sonho.

(A Tempestade, IV-1)

CADERNOS DE TEATRO N.º 26 — junho de 1964

Publicação do INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA e CULTURA (IBECC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado,, 795, Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil

Diretor responsável: *João Sergio Marinho Nunes*

Diretor-executivo — *Maria Clara Machado*

Redator-chefe: *Virgínia Valli*

Secretário: *Vania Leão Teixeira*

Tesoureiro: *Eddy Rezende Nunes*

COLABORAM neste número: Antonio Callado — O. Maria Carpeaux — Eugenio Gomes — Bárbara Heliodora — Ian Michalski e Jacqueline Laurence



O teatro de shakespeare

Eugênio Gomes

Há uma impressão generalizada de que só os eruditos podem entender as peças de SHAKESPEARE; mas — é óbvio — não as compôs o dramaturgo expressamente para leitura, e sim para agradar às multidões que assistiam aos espetáculos de sua companhia. Afirma-se, até, que certas cenas e expressões inconvenientes do seu teatro representam condescendências de mau gosto a uma camada inferior de espectadores. Há contrastes de linguagem e de idéias em suas peças que justificam essa crença, e o próprio dramaturgo, pela boca de Hamlet, implicitamente admite as transigências exigidas pela maior parte das platéias contemporâneas:

... "The play, I remember, pleased not the million; 'twas caviare to the general" (II, 2-457). Embora tivesse dado mais caviar às multidões do que necessário, SHAKESPEARE não se despreocupava do alimento de substância...

Alguns de seus temas se reportam, por isso mesmo, a estórias e lendas populares ou folclóricas, recriadas com os mais poderosos e sutis recursos da poesia e da música, que para ambas havia excepcional receptividade na época elizabetana.

Suas peças — com a incomparável poesia dramática e os formosos cantos que ressoam em muitas delas — exploravam largamente a capacidade de escuta dos espectadores que, deste modo, acompanhando as representações, enriqueciam muito mais os ouvidos e a imaginação do que os olhos. Ainda por uma circunstância, e é que, devido a ausência de cenários, as indicações locais eram quase sempre feitas através da fala dos personagens. Isso obrigava os espectadores a uma atenção auditiva muito mais aguçada do que a exigida hoje pelo teatro.

A linguagem poética das peças shakespeareanas supre, magnificamente, essa falha criando uma ilusão empolgante da realidade em tôdas as circunstâncias. Em determinada cena do *Henrique V*, impunha-se que os espectadores tivessem uma visão marítima. Surge o Côro, e projeta-se na imaginação do auditório, advertindo: "Oh! tratai de pensar que estais sobre a praia e que observais uma cidade bailando sobre as vagas inconstantes; pois tal é o espetáculo que apresenta essa frota majestosa ao dirigir sua marcha direta para Harfleur."

As representações se faziam sempre à luz do dia e, no entanto, é de noite que ocorrem algumas famosas cenas do teatro shakespeareano. Haja vista o primeiro ato do *Hamlet*, com a aparição do fantasma do rei ou o segundo de *Macbeth*, esse admirável drama cuja irrespirável atmosfera moral é uma emanção trágica da treva circundante. O maior encanto do último ato do *Mercador de Veneza* consiste em algumas sugestões lunares, entre as quais se conta uma das mais belas imagens da peça: "Como dorme o luar tão sossegado neste banco de verdura!"

Uma vez entendido que, ante o limite das convenções, o dramaturgo, mais mágico do que lógico, não tinha mãos a medir nesse terreno, desafiando tôdas e quaisquer incongruências, será menos difícil assimilar a beleza de suas criações. Surge, porém, outro problema, ainda mais perturbador que o dessas criações: o da gênese própria de cada uma de suas peças. Não há prova direta de que qualquer delas tivesse sido escrita por SHAKESPEARE, simplesmente porque de sua letra só se conhecem alguns fragmentos. Um foram publicadas em vida do dramaturgo, outras depois de sua morte. Eis tudo. Quanto a autógrafos, existem apenas seis assinaturas do nome de SHAKESPEARE consideradas como sendo autênticas: três delas estão no seu testamento.

Em 1916, baseando-se nesses autógrafos, um paleógrafo britânico atribuiu ao dramaturgo alguns trechos da peça *Sir Thomas More*, cujo manuscrito traz letra e emendas de outros colaboradores. Esse código é típico das irregularidades que apresentam os originais da época, sendo portanto naturais as intermináveis divergências entre os interpretadores de seus textos.

Como apareçam em letra de fôrma as peças de SHAKESPEARE? Primeiramente em "Quartos" e depois em "Folios". Aquêles têm duas classificações: "Bad Quarto" e "Good Quarto". As deste último formato teriam sido impressas conforme os manuscritos autógrafos do dramaturgo. De um modo geral, os "quartos" eram *prompt copies* (livros de ponto), acreditando-se que algumas peças foram clandestinamente captadas por meio de estenografia. A piratagem editorial agia, então, com o maior desembaraço. Há uma interpretação crítica do

Hamlet que surpreendeu nessa tragédia a alegoria de uma represália do dramaturgo aos espoliadores de suas peças.

Os editôres do "Folio" adotaram a versão do desempenho teatral, publicando as peças exatamente como eram representadas. Se completas ou não, ignora-se, mas alguns pesquisadores encontraram indícios de que foram omitidas linhas ou trechos de SHAKESPEARE e acrescentados outros. Em consequência, sustentam que, na composição ou no arranjo final de suas peças, o dramaturgo teve colaboradores, e colaboradores às vezes mediócras, mas com influência sobre o preparo das mesmas para representação. Não se deve olvidar, enfim, que as escreveu designadamente para o teatro, razão porque estariam em *prompt copies* quando foram levadas a imprimir.

A representação durava mais ou menos duas horas. Algumas peças principais excedem esse limite mas é de crer que fôsem adaptadas previamente àquele horário. Se não, será forçoso admitir a hipótese já articulada de que os atôres falavam mais depressa do que é habitual em nossos tempos. O *Hamlet* que, em um desempenho integral, exigiria cerca de quatro horas e meia, na cena moderna é como um gigante no leito de Procusto.

Há um cânon clássico que tem subsistido a tôdas as controvérsias em tôrno da autenticidade do teatro shakespeareano e assenta no seguinte: 36 peças atribuídas a SHAKESPEARE no primeiro "folio", publicado sete anos após seu desaparecimento; 13 já haviam sido estampadas no "Quarto"; 11 foram dadas como de sua autoria em 1598 quando o dramaturgo ainda existia, e 5 outras através de referências eventuais de seus contemporâneos. Faltava a peça *Péricles* incluída no terceiro "Folio", que saiu em 1663.

Como as viram em cena os contemporâneos? Além da falta de cenários, sem pano de boca e sem interrupções, porque as peças não estavam divididas em atos e, em consequência, o auditório não tinha oportunidade de acompanhar por etapas o desenvolvimento da ação dramática. A impressão resultava do desempenho total, como se dá hoje com os freqüentadores de cinema. Quando,

posteriormente, as peças shakespeareanas passaram a ser representadas de acôrdo com as divisões clássicas, isto é, em cinco atos, as inconsistências se tornaram mais visíveis. Por sua vez, a leitura estudada dessas peças também criou uma nova escala de valores para o respectivo julgamento crítico, tão rigorosa às vezes que muitos letrados se esquecem de que SHAKESPEARE as compôs para imediato desempenho cênico, tendo sido impressas com defeitos inerentes a essa finalidade.

Não há entretanto como condenar por isso a crítica shakespeareana; o maravilhoso fenômeno criador que a domina de maneira absorvente leva a imprevisíveis direções, sendo particularmente desconcertante a dos chamados desintegradores. Isto é, críticos que enxergam muitas mãos onde outros só vêem a do homem de Stratford-on-Avon.

O certo é que, no conjunto das peças atribuídas a SHAKESPEARE, a poesia dramática aliada a várias concepções científicas e filosóficas, umas tradicionais, outras revolucionárias, forma uma idéia peculiar do Homem e do Universo que, pela unidade interior do pensamento e pela substância da linguagem, revela o predomínio de um gênio individual. O maior do mundo moderno.

Atualidade de Shakespeare

Debatendo a atualidade de SHAKESPEARE, julgamos oportuno transcrever aqui a resposta dada, em 1959, por HANS SCHALLA e JOHANN DE MEESTER, à questão formulada pela revista *Le Théâtre dans Le Monde*.

Diz SCHALLA:

Contrariamente ao que se poderia pensar, parece-me difícil demonstrar a atualidade de SHAKESPEARE baseando-me em minha última *mise en scène* de *Julius Caesar*, porque a auto-crítica constante que um diretor se deve fazer pode acarretar, em menos de seis meses, uma mudança radical em suas concepções cênicas. O próprio SHAKESPEARE parece ter pressentido a atualidade eterna de sua obra. Podemos comprovar isso nas palavras de uma verdade impressionante que êle empresta aos seus heróis (Ato V, cena I):

Cássio — Quantos séculos daqui para o futuro
Não será repetida esta cena,
Em linguagem desconhecida, em países ainda
por nascer?

Brutus — Quantas vêzes se verá Cesar sangrando na
arena,

Tal como agora aos pés de Pompeu
E sem valer mais que o pó.

Cássio — E tôdas as vêzes em que isso acontecer,
Tantas vêzes se dirá de nós:
Eis aí os homens que libertaram a pátria!*

Nessas poucas réplicas, SHAKESPEARE demonstra uma lucidez admirável e uma presciência rara, visto que já exorta "os povos ainda por nascer, em idades longínquas", a retomar sua obra e interpretá-la incansavelmente.

Na *mise en scène* de *Júlio César*, procurei antes de mais nada acentuar a atualidade dessa peça apresentada por nós, homens modernos e dar-lhe um ambiente adaptado à mentalidade do público de hoje. Em 1957, a modernização dos figurinos me parecera que se impunha. Em 1959, ao contrário, achei-a quase supérflua, porque, na realidade, a obra de um grande autor como Shakespeare não exige, obrigatoriamente, o recurso de tais meios ex-

teriores para evidenciar o comportamento, sempre idêntico através das idades, das massas eternamente seduzidas pela demagogia e prontas a seguir, ora um ora outro.

Entretanto, hoje ainda permaneço fiel à minha idéia de estabelecer, com o auxílio dos figurinos, uma distinção entre a ordem reinante (César, Antônio, Otávio) e a revolução em marcha (Brutus e Cássio). Os revolucionários franceses de 1789 não tinham também sua roupa característica? Pessoalmente, considero que êsses pormenores exteriores podem ajudar a concretizar a oposição dos espíritos e das paixões políticas que se defrontam, as quais formam, incontestavelmente, o tema central da peça.

Por falta de documentos, só podemos ter uma idéia aproximativa das *mises en scène* realizadas no passado. Em nossos dias, porém, graças aos recursos cinematográficos e radiofônicos, as gerações futuras poderão tomar conhecimento do nosso trabalho e saber exatamente, por exemplo, como Júlio César era concebido e interpretado por um teatro de 1959.

Contudo, será realmente importante transmitir fielmente a essas gerações futuras nossas concepções atuais? O essencial não será ter, no momento da criação, a íntima convicção de que a *mise-en-scène* escolhida é a que se impõe no presente, em vez de saber como era ontem ou como será amanhã? Porque essa convicção, por mais sincera que seja hoje, mudará inevitavelmente com o tempo e nada é mais característico para o teatro, nada é mais necessário e mais indispensável à autenticidade da criação do que a mudança constante das concepções cênicas.

Independentemente da *mise-en-scène* propriamente dita, *Júlio César* não perderá nunca a sua atualidade, e estou certo de que em época alguma os homens poderão permanecer indiferentes a êsse apêlo à revolta exterior e interior.

Hans Schalla

(Diretor da Schauspielhaus
de Bochum)

Johann de Meester

Não só SHAKESPEARE foi considerado por seus contemporâneos como um grande poeta dramático, um *metteur en scène* genial e um excelente ator, mas representou junto a eles um papel preponderante, pois êle era sózinho a Imprensa, a Sala de Leitura, o Rádio, o Cinema, a Televisão, o clube político, até para alguns, a Igreja — uma igreja em que a humanidade tomava o lugar de Deus. Hoje, entretanto, apesar da existência dessas nobres instituições, nós conservamos, graças a Deus, o nosso SHAKESPEARE.

O próprio SHAKESPEARE definiu em poucas palavras a tarefa do autor dramático:

“Apresentar um espelho à natureza, mostrar a virtude sua própria figura, à abjeção a sua imagem própria e a tudo que é o essencial de nossa época e de nossa sociedade, sua forma e sua experiência.”

Todavia, se SHAKESPEARE desejava em parte instruir seu público, jamais o obrigava a aceitar suas lições. Esmerava-se, ao contrário, em ocultar sua própria opinião. Na classe de retórica da pequena escola latina de Stratford êle aprendera a falar em público, a acompanhar as palavras com gestos adequados, etc... mas sobretudo se habituara a compor um discurso sobre um tema dado, até muitos discursos sobre o mesmo tema, garantindo assim, simultaneamente, o requisitório e o arrazoado. SHAKESPEARE soube fazer falar Brutus tão bem quanto Antônio; amava Hotspur tanto quanto o Príncipe de Gales. Se *Coriolano* parece ser uma peça fascista, pode-se igualmente fazer dela uma peça democrática. No *Mercador de Veneza*, SHAKESPEARE manifesta um anti-semitismo cruel, mas empresta a Shylock palavras de beleza admirável sobre a inteligência, a dignidade e os direitos humanos da raça judia. Segundo êle, não cabia ao autor dramático tirar conclusões ou resolver os problemas. O público, que êle obrigava a refletir, devia formar sua opinião pessoal e colaborar ativamente no espetáculo.

Os temas que SHAKESPEARE oferecia ao público em seu teatro apresentam ainda o mesmo interesse para os espectadores de hoje?

Sim, certamente! Porque êsses temas, e sobretudo a maneira de tratá-los, têm uma atualidade eterna. Certas peças — entre outras *Troilus e Cressida* — parecem mesmo que rejuvenescem e se adaptam mais e mais à época moderna. É curioso constatar que se trata, em geral de peças de chave, escritas com finalidade precisa. Parece que a atualidade do assunto tenha dado, então, às palavras dos personagens, uma violência e uma paixão tais que ainda hoje, apesar do tempo decorrido, elas forcem o público a ouvir, a se engajar e tomar partido. SHAKESPEARE gostava dos grandes contrastes. Primava em opor a justiça à corrupção; a ingratidão e a infidelidade à lealdade e ao amor; e sobretudo os horrores da guerra e os benefícios dum regime sólido, garantidor da paz, da prosperidade e da felicidade dos cidadãos.

Afirmei antes que SHAKESPEARE, como bom retórico e como bom ator, escrevia os papéis de todos os seus personagens com a mesma convicção, sem nunca tomar partido. A maior parte do tempo, com efeito, o autor se contenta em observar sorrindo as ações apaixonadas dos heróis que criou. Que pensa, êle, de tudo isso? Onde está êle, na realidade? Ainda hoje o ignoramos. E está aí uma das características de seu gênio.

Entretanto, em *Troilus e Cressida*, por uma vez, SHAKESPEARE se deixa *engajar*. Fato estranho, SHAKESPEARE abandona aí sua distância habitual e parece ter, como única preocupação, não mais a beleza, mas a verdade. Esse estado de espirito de todo inhabitual, deu nascimento a uma peça excepcional, que foi durante muito tempo mal compreendida, porque ninguém podia dizer se se tratava de uma comédia ou de uma tragédia.

Creio que se podem entrever agora as razões pelas quais o doce “Will” se mudou bruscamente em um homem feroz e cruel, cheio de amargura e desdém. Certos acontecimentos na vida política e literária de sua época revoltaram violentamente o escritor. Sabemos, por exemplo, que Chapman, poeta erudito que se considerava muito superior a Shakespeare por causa de seu melhor conhecimento do grego, dedicara sua tradução da *Ilíada* ao jovem favorito da Rainha, o conde de Essex, dando-lhe o título glorioso de “Jovem herói da Inglaterra, o Aquiles nacio-

nal. Infelizmente, na terrível guerra da Irlanda, que irrompeu pouco depois, êsse jovem Aquiles se revelou um covarde e um traidor. SHAKESPEARE acabara de escrever *Hamlet* e talvez tivesse terminado *Júlio Cesar*. O público e a caixa do teatro reclamavam uma nova comédia. É provável que SHAKESPEARE tivesse pensado: "Pois bem, vocês terão sua comédia, mas atenção! Será uma peça de fazer escândalo. Dessa vez não escreverei "como lhes agrada", mas "como me agrada".

Eis porque *Troilus e Cressida* não é na realidade nem uma tragédia nem uma comédia, mas antes o que meu amigo Ghelderode se compraz em chamar de farsa trágica. Uma farsa divertida, de resto, ainda que terrível, na qual êle dá livre curso a seu desespero e ao seu desgosto do mundo, que se obstina em viver sob o terror da guerra.

Obra excepcional pela violência do tom, *Troilus e Cressida* não é a única peça que serve de pano de fundo a SHAKESPEARE para agitar os problemas cruciantes de sua época. A impressionante seqüência de peças históricas forma uma espécie de longo *memento* destinado a lembrar aos ingleses do século XVI os desastres da guerra das Duas Rosas e seus deveres para com a grande rainha que fizera enfim da Inglaterra "um mundo sem medo". Além disso *A Noite dos Reis*, comédia amorosa representada diante do duque de Orsino, que SHAKESPEARE colocara como protagonista em cena sem mesmo mudar-lhe o nome, ou *Macbeth*, tragédia do usurpador, escrita e representada na ocasião do coroamento de Jacques I, tôdas essas peças tinham, evidentemente, um incontável valor de atualidade para o público do Globo.

Conservaram elas sua atualidade para o público de hoje? Nem sempre. A atualidade de certas peças é menos sensível, enquanto noutras ela aumentou. Assim parece-me que o público de 1945, que conheceu a era do fascismo, estava mais apto que o público do Globo a apreender o sentido profundo de *Medida por Medida*.

Um diretor moderno pode se permitir de atualizar SHAKESPEARE? Sim, de certo, se todavia êle se contenta de sublinhar uma atualidade já existente, sem, para isso lhe atribuir uma atualidade artificial. Assim, nos nossos dias, é indispensável fazer sobressair em *Coriolano* a relação subsistente entre as idéias sociais de SHAKESPEARE e as nossas. Observando êsse princípio, representando a peça sem mudar uma palavra e sem lhe impor uma estilização que seria estranha e até oposta ao espírito do texto, teremos a estranha impressão de que, desde a época isabelina, o mundo não mudou quase.

(*Le Théâtre dans le Monde*, n.º 4 vol. VIII-59).

-
- (*) "Cassius — How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over
In states unborn and accents yet
[unknown!]
- Brutus — How many times shall Caesar bleed in
[sport,
That now on Pompey's basis lies along
No worther than the dust!
- Cassius — So oft as that shall be,
So often shall the knot of us be call'd
The men that gave their country liberty."

(ActIII-I)

Atualidade de Shakespeare

Otto Maria Carpeaux

A literatura do passado vive realmente? Ou só existe entre a fôlha de rosto e o colofão de volumes nas estantes? E pode chegar um dia em que, conforme Spengler, “um quadro de Rembrandt ou uma sonata de Beethoven só significarão um pedaço de pano e uma página de papel coberta de sinais incompreensíveis”?

Shakespeare parece protegido contra êsse destino porque é dramaturgo. É, no quinto século de sua existência, o dramaturgo mais representado do mundo: o que significa sua permanente atualização nos palcos. Mesmo se deixar de ser lido, ficará vivo dentro da pele dos atôres. É esta sua atualidade permanente, garantida pelos grandes papéis que criou: Hamlet, Falstaff, Skylock, Lady Macbeth, Othello, Richard III. Mas advertimos que o tempo dos grandes virtuosos no palco já passou. Nenhum ator é hoje em dia alojado por ser um Shylock ou um delicioso Falstaff. O cinema matou essa espécie de “estrelato”. Fracassaram e já estão esquecidas outras tentativas de “atualizar” Shakespeare, como a de representar “Hamlet” em trajes de hoje. Tampouco vale outra maneira de atualizar o dramaturgo, relacionando-lhe os enredos com acontecimentos e preocupações nossas que êle fatalmente ignorava: “Macbeth” como tragédia do ditador, “Coriolano” como revolta do fascista reacionário e traidor, “Othello” como representação do problema racial e “Shylock” como alvo do anti-semitismo. “As you like it” como poesia de *week-end* e “A Tempestade” como alusão às utopias e como (personagem de Caliban!) profecia da revolta contra o colonialismo. Uma peça como “Rei Lear” nunca pode ser “atualizada”, nesse sentido, e passou realmente, durante muito tempo, por “impossível no palco” ou “de grandeza mítica, mas inatingível”.

Mas quando o “Rei Lear” foi no ano passado representado em Paris pela Royal Shakespeare Company sob a direção de Peter Brook, então o público e a crítica parisienses, acostumados a gostar do *dernier cri*, reconheceram na velha peça um pessimismo existencial em comparação com o qual Samuel Beckett parece “café pequeno”. É esta a verdadeira atualidade de Shakespeare: nossa experiência diferente descobre, ou melhor, descobre novas facetas da obra. Assim em “Othello”, a tragédia

doméstica por excelência, nos interessa primordialmente Iago, a negação encarnada, um personagem dostoiévskiano em trajes renascentistas. Compreendemos porque o dramaturgo cometeu o anacronismo de citar Maquiavel em “Richard III”. Empson descobriu o sentido social da poesia pastoril de “As you like it”. A erotomania do século XX ajuda para entender melhor a tragédia política de “Antônio e Cleópatra”. O mais difícil desses problemas é mesmo o do amor.

Pois há quatrocentos anos atrás as expressões petrarquistas do amor ainda não estavam tão gastas como hoje. “Romeo e Julieta”, peça da mocidade de Shakespeare e ainda não no mesmo nível das grandes tragédias, só pode ser admirada como “a” tragédia do amor, com artigo definido, por gente moça, literariamente inexperimentada. Mas descobrimos hoje mais outras coisas nessa peça. Que é que faz trágicamente fracassar o amor dos dois jovens? É a hostilidade insensata entre as duas famílias, às quais pertencem, hostilidade que há muito perdeu o sentido. Razão tem Mercutio ao gritar mortalmente ferido e agonizante: “A plague over both your houses!” A luta entre feudalismo e capitalismo nos países novos também faz pensar: “Uma praga sôbre as vossas duas casas!”

Os motivos políticos são freqüentes nas obras de Shakespeare. Representações de “Coriolano” já deram, em vários países, ensejo para manifestações violentas na plateia: o aristocrata romano que, por ódio contra a democracia, colabora com os inimigos da sua cidade, parecia o protótipo do fascista, e como fascista foi aplaudido e vaiado. Mas sabemos hoje que na situação de Coriolano é capaz de encontrar-se o adepto de qualquer ideologia. Assim como “há fatalmente heréticos” assim há fatalmente traidores. O problema de “Coriolano”, que só hoje compreendemos, é o da lealdade dividida.

Assim como Coriolano não é o protótipo do fascista, assim Macbeth não pode ser aquilo em que tantas representações depois de 1945 o transformaram: o tipo do ditador despótico, um Hitler ou Mussolini ou Stalin medieval. Se fôsse, seria incompreensível a simpatia trágica que o assassino Macbeth sempre inspirou e inspira a qualquer público. O tema da peça é a fraqueza humana

do tirano, essa fraqueza que lhe coloca na bôca as palavras da mais profunda poesia pessimista da literatura universal.

Essa interpretação também ajuda a eliminar da interpretação de "A Tempestade" as falsas "atualidades", as alusões às utopias sociais e Caliban como símbolo (hostil aliás) das populações coloniais. O tema da peça é a própria ilha encantada, transformando todos que pisam nela. É a poesia. Por isso "A Tempestade" é, sempre se sabia disso, a mais poética de tôdas as obras de Shakespeare.

Mas pelo mesmo motivo estêve a peça durante séculos excluída dos palcos. Hoje, é das mais representadas. Mudaram muito as preferências. Em certos países latinos, um atraso dos conhecimentos ainda manda considerar "Hamlet", "Julius Cesar" e "Romeo e Julieta" como as obras capitais de Shakespeare; e há pseudo "scholars", considerados assim porque sabem ler inglês, que mantêm o equívoco. As três peças são as maravilhosas manifestações do gênio de Shakespeare antes dêle alcançar a plena maturidade. Sim, são obras da mocidade. Não podem ser perfeitas. "Hamlet" tampouco é perfeito; e reside justamente nisso seu encanto. T. S. Eliot foi o primeiro que reconheceu que Shakespeare não conseguiu dominar inteiramente o enredo complexo e que é isto a causa das obscuridades da peça. Daí a possibilidade de inúmeras interpretações, que tão pouco chegam a resolver todos os problemas da peça. A obra é mesmo problemática. Tillyard incluiu-a entre as "peças problemáticas" de Shakespeare, que antigamente foram, tôdas elas, relegadas para o segundo plano, enquanto hoje inspiram o maior interesse. Assim "Timon". Assim "Troilus e Cressida". Assim "Medida por Medida", antigamente quase nunca representada, porque o enredo — amôres ilícitos, cenas de bordel etc. — parecia licencioso demais. Também foi muito censurada, porque a fabulosa lei, na peça, que pune de morte o amor extramatrimonial, produz cenas das mais trágicas na prisão e das horas angustiosas antes da execução — mas a peça acaba como comédia! Tentou-se aproveitar a impossibilidade intrínseca de uma lei daquelas para interpretar a peça como colocada num país de contos de fadas e tudo como mero divertimento teatral. Mas a luta, na peça, entre o puritanismo hipócrita da lei e a fraqueza humana dos seus agentes é representada com funda autenticidade, encontrando Shakespeare expressões de superior sabedoria política.

Na verdade, não precisávamos de nenhum Escândalo Profumo — isto seria a falsa atualidade da peça — para compreender a estranha combinação que "Medida por Medida" apresenta: política e prostituição, moralismo puritano e erotismo irresistível, sentido e absurdo da lei e de tôdas as leis, licenciosidade e angústia, sexo e morte. A peça reflete a condição humana. E não há nada que seja de atualidade tão permanente como a condição humana.



shakespeare e seu tempo

Sheldon Cheney

O impulso teatral durante o reinado de Isabel I foi resultante do desenvolvimento econômico do país. A Renascença, libertando o espírito humano, resultara, indiretamente, na invenção da imprensa e, conseqüentemente, na divulgação da cultura; com isso eclodiu uma era de explorações e descobertas que remodelou o mapa do mundo, abolindo para sempre a concentração das rotas comerciais e culturais no Mediterrâneo e deixando êsse mar, de certa maneira, mais à margem do que no centro de um nôvo mundo europeu-americano. No período de expressão e expansão que se seguiu à Renascença, a chama do progresso passou sucessivamente da Itália para a Espanha e da Espanha para a Inglaterra. Em meio à paz que, relativamente, marcou o reinado de Isabel, os ingleses tinham maiores possibilidades que qualquer outro povo de manter a chama acesa. E foi no teatro que ela brilhou gloriosamente.

Se é verdade que, em 1588 — e mesmo nos 18 anos seguintes — não existia um só teatro em Londres, não se deve concluir que houvesse pouca atividade teatral. As *Guilds* não estavam ainda inteiramente extintas, quanto os grupos profissionais ambulantes se multiplicavam em grande escala; as escolas e universidades ensinavam peças latinas, traduções de peças italianas e até peças de autores locais; a Corte já vira as máscaras italianas e pantomimas locais e, ocasionalmente, algumas companhias profissionais estrangeiras; e as autoridades promoviam espetáculos alegóricos por ocasião de visita de soberanos estrangeiros ou na investidura de um *Lord Mayor*.

Passagem das Moralidades às *Chronicles* — Os elementos cômicos (ou intrusões humorísticas, se preferem) introduzidos nos Milagres medievais abriram caminho aos interlúdios chistosos como os de John Heywood. As Moralidades, igualmente, se transformavam na forma conhecida como *Chronicles*.

Um tipo de transição entre Moralidade e *Chronicle* surgiu nas peças de sentido político: *Upon Both Marriages of the King e King Johan* (em que a personagem *Sedição* é suposta representar o Arcebispo de Cantuária,

O *Poder-usurpado* é o Papa, *Sua Majestade Imperial* — o Rei etc.); e como exemplos, cujos títulos revelam a intenção — *The Three Laws of Nature, Moses and Christ, Corrupted by the Sodomites, Pharisees and Papists* (Esta última peça, dos primórdios do séc. XVI, dá as indicações para caracterização de alguns personagens, como: “a Idolatria se veste como uma velha feiticeira, Sodomia — um monge de tôdas as seitas; a Ambição — um bispo; a Cobiça — um doutor papista e a Hipocrisia — um frade de hábito cinza).

Gastaríamos capítulos mostrando como peças desse tipo, com o auxílio da balada, abriram caminho para as *Chronicle-plays* históricas — e os primeiros dramas de Shakespeare eram desse gênero e como, igualmente, o *Diabo dos Milagres* passou a ser o *Vício das Moralidades* para, finalmente, se transformar no *Bufão* que tantas vezes aparece no drama secular isabelino. A Inglaterra de então vive uma grande atividade dramática de transição e uma infinidade de tipo e sub-tipos de peças são descritos pelos historiadores e estudiosos da época. Para nós, basta acentuar apenas a penetração do espírito experimental ao colocar o drama como divertimento, a serviço da propaganda religiosa e política é como um auxiliar decorativo das funções cívicas da corte. O teatro permaneceu, assim, vivo, mesmo sem dispor de uma casa de espetáculos e sem contar com um artista de renome.

A rainha Isabel protegia o teatro num sentido limitado. Tinha insaciável paixão pela pompa e pelas alegorias e mascaradas e gostava de comédia. Mas não havia o menor encorajamento ao dramaturgo e *decorator*, à moda dos príncipes italianos; não havia encomenda de peças sérias aos autores, nem a construção de teatros suntuosos. Na verdade, a Corte ainda cultivava preconceitos mesquinhos: as *Chronicles* eram consideradas suspeitas, pois nem sempre apresentavam os reis sob luz favorável; e em breve as peças religiosas eram abolidas por não se poder fiscalizar, na província, o herético doutrinar dos Milagres sem censura e das Moralidades quase políticas.

Proteção ao teatro e platéia popular

A Córte, todavia, era pelo menos passivamente favorável aos atôres e autores e alguns nobres consentiam em emprestar seus nomes e uma espécie de proteção às companhias de teatro. O número de grupos ambulantes aumentou de tal maneira que foram estabelecidas restrições aos atôres comuns, em relação àqueles que tinham um patrono. Os Puritanos começavam a atacar o drama — início de uma luta que terminaria em 1642 com o fechamento dos teatros e proibição de se representar qualquer peça; mas a Córte e a nobreza resistiram à pressão do clero — oferecendo pelo menos aos dramaturgos a oportunidade de verificar se podiam agradar ou não às platéias populares. E é essa platéia popular que vai nos dar MARLOWE, SHAKESPEARE e JONSON. Considerando que as produções levadas nas salas dos castelos e nos salões de baile dos palácios, assim como nos colégios, constituíam uma atividade à parte, podemos dizer que a *casa de espetáculo* típica desse tempo é o pátio de hospedaria. E é para as novas companhias profissionais viajantes que os jovens autores, os nobres eruditos, que julgam a literatura conservadora demasiado insípida para o mundo de seu tempo, que eles se voltam.

Antecessores de Shakespeare

Os dramaturgos conhecidos como antecessores de Shakespeare possuem as características comuns que refletem a vida nacional do seu tempo e as condições de representação nos pátios das hospedarias e à beira das estradas. Um vigor e uma riqueza que atingem às vezes a extravagância, uma liberdade e um ímpeto que traziam ao drama uma variedade inigualável e um climax emocional vivíssimo, com pouca habilidade na solução dos problemas técnicos mais difíceis — estas eram as características resultantes da vida da época. E onde as platéias eram tais que jamais uma mulher ousaria assistir a uma peça sem estar de máscara, havia dupla razão para a força do texto, a grandeza em vez do intimismo na história e para que se sacrificasse tudo aos "efeitos de representação". Na verdade, o autor antigo, atingia diretamente o forte

e o pitoresco. Os dramaturgos profissionais se serviam da literatura renascentista italiana como uma fonte de primeira ordem para seus enredos, colocando o seu plágio na forma medieval da *chronicle*, acentuando o lado violento das situações.

Primeira tragédia inglesa

A primeira tragédia inglesa que sobreviveu é *Gorboduc*, de Thomas Sackville e Thomas Norton, representada em 1562, uma peça de Sêneca sobre um tema inglês, escrita naquele *verso branco* — pentâmetro iâmbico sem rima — que irá se tornar um instrumento tão glorioso nas mãos de MARLOWE e SHAKESPEARE. *Gorboduc* se caracteriza pela retórica em lugar da ação, e pela inserção do *dumbshow* ou trechos de pantomimas explicativas sem palavras. A mais antiga comédia é *Ralph Roister Doister*, uma imitação de Plauto por Nicholas Udall, um pouco anterior a *Gorboduc* e logo seguida de *Gammer Gurton's Needle*, uma farsa-comédia picante escrita por Bishop Still. Tendo estabelecido, por assim dizer, esses marcos cronológicos, passemos agora rapidamente aos dramaturgos que estabeleceram de maneira definitiva a profissão de autor e determinaram a direção do esforço dramático inglês, escrevendo as peças que iriam servir de modelo ao gênio ainda imaturo de SHAKESPEARE — obras, enfim, que atingiram cumes que somente SHAKESPEARE iria ultrapassar mais tarde.

JOHN LYLY foi o primeiro e o mais independente dos autores antigos e o menos isabelino de todos. Ou talvez por ter gasto o seu talento escrevendo principalmente para a Córte e pensando nas companhias de atôres-meninos e por isso menos viril e teatral que os seus contemporâneos. Sua contribuição ao drama consistiu mais na "domesticação" da prosa na comédia inglesa. Foi considerado, em vida, um grande dramaturgo.

Contrastando com Lyly, THOMAS KID escreveu *The Spanish Tragedy*, uma peça melodramática que foi *best-seller* por volta de 1590. Peça violenta, mas legível e encenável, é um perfeito exemplo da *tragédia-sangrenta* tão em voga na época. *The Spanish Tragedy* representa um grande avanço em relação a *Gorboduc*. Kid é um autor profissional típico, escrevendo conforme as exigên-

cias de um vigoroso teatro popular é, nisso, diferente, de Lyly.

GEORGE PEELE foi também um autor popular, mas escreveu pelo menos uma peça de Côte — *The Arraignment of Paris*, em que lisonjeava a rainha Isabel. No teatro popular, Peele nada mais foi do que um escritor a sôdo, instruído e literariamente dotado, acentuando um passo em direção a uma época mais gloriosa.

ROBERT GREENE merece ser citado por outras qualidades além dessas. Descuidado no acabamento de suas peças — como o foi em vida — demonstra qualidades que prenunciam as de Shakespeare em variedade, liberdade, e invenção que conferem importância à sua obra. *Friar Bacon and Friar Bungay* é talvez a que mais ilustra seu humor, ternura e frescor.

Acredita-se que, no máximo, um têtço do imenso grupo de escritores isabelinos, sobreviveu em letra de fôrma. As peças eram escritas rapidamente, representadas e logo esquecidas. Sômente em caso excepcional a peça era composta com a intenção de ser publicada; o próprio Shakespeare parece ter se preocupado pouco em preservar os textos de suas peças. Entre os muitos dramas que sobreviveram, contudo, os de três outros autores merecem menção: THOMAS LODGE, que escreveu um texto não-teatral *Rosalynde*, que adquiriu nome como fonte da história utilizada por SHAKESPEARE em *As You Like It*. THOMAS NASHE, também, foi um exemplo do versátil autor isabelino; foi prêsso devido às críticas contidas em sua peça — *The Isle of Dogs*, o que serve para nos lembrar que naquele tempo, a obra literária envolvia muitas vèzes o autor em controvérsias, exílios forçados, encarceramento e agressões.

O último dos antecessores de Shakespeare e o mais importante — o único verdadeiro gênio entre eles — é CHRISTOPHER MARLOWE. Se não tivesse existido nenhum Shakespeare depois dêle, haveria ainda razão para considerar o teatro isabelino glorioso pelas quatro peças escritas por MARLOWE, antes de morrer assassinado aos trinta anos numa rixa. BEN JONSON escreveu sôbre o “poderoso verso de Marlowe” e a frase prepara o leitor para a fôrça e grandeza do verso do poeta. Essas qualidades já ressoam no prólogo da primeira peça de Marlowe — *Tamurlane the Great*. Sua segunda peça — *The Tragical History of Doctor Faustus*, embora fragmentária como drama, trata, entretanto, a lenda de Fausto com magnífica ousadia e não raro em versos esplêndidos. *The Jew of Malta* e *Edward II* são obras mais amadurecidas, caracterizadas pela unidade dramática inexistente nas primeiras. *The Jew of Malta* é muitas vèzes estuda-

do por sua semelhança e contraste com *The Merchant of Venice*. *Edward II* é comumente considerada a obra-prima de Marlowe, pelo seu acabamento. Finalmente, porém, é a riqueza poética dêsse dramaturgo que lhe confere um lugar perto de Shakespeare. Ninguém conseguira ainda pôr tanta paixão em forma dramática.

O Primeiro Teatro

Os teatros para os quais KYD, GREENE, PEELE e MARLOWE escreviam eram uma resultante do velho *pátio-de-estalagem*, a que os atôres-ambulantes tinham de recorrer. Em 1576, James Burbage, chefe da companhia de atôres do Conde de Leicester, abriu uma casa de espetáculo, conhecida como *The Theatre*, nos subúrbios de Londres, fora de jurisdição hostil do *Lord Mayor* e das pouco simpáticas autoridades civis. Quase imediatamente depois, foi construída outra, conhecida como *The Curtain*. Essas casas eram construídas segundo o mesmo modelo de teatro ao ar-livre, e só muito mais tarde foi colocado um teto sôbre um edificio cuja destinação exclusiva era a de representações dramáticas. (Não esqueçamos que, durante todo êsse tempo, as representações *ocasionais* continuavam sendo levadas na Côte, nas Universidades, nos pátios-de-hospedarias e nos *halls* das sociedades legais.)

Os teatros públicos eram mais ou menos do mesmo tipo. A construção, no conjunto, unha a forma de um boio — “*um O de madeira*”, como o chamou Shakespeare, e as fiás dos balcoes, com a platéia na parte interior, eram uma herança dos pátios-de-estalagem, únicos locais de representação que as companhias haviam conhecido. O palco, naturalmente, variava nas diversas casas, mas o meio-teto e o palco-interior com cortina parecem ter sido todos do mesmo tipo. Parece, obviamente, um teatro apropriado para interpretações brilhantes, tendo uma plataforma que se prolonga até o meio da platéia. Uma pequena área é fechada com cortina e não há condições para efeitos cênicos rebuscados; é uma arquitetura de palco neutra, diferente do palco italiano.

As mudanças de cena são feitas na imaginação do espectador, excitada pelos versos descritivos do poeta. Por exemplo, num único ato de *The Spanish Tragedy*, há

quinze cenas supostamente passadas em nove *locais* diferentes. Parece que, às vezes, eram colocadas tabuletas que esclareciam a platéia sobre o local da ação; contudo, é provável que, ordinariamente, o texto e a inteligência do espectador eram um guia suficiente. A cenografia não entrava então em consideração. Mas apesar de tudo, o aspecto geral do teatro, palco, platéia, atôres e indumentária, devem ter sido alegres, animados e ricos. Pois não podia deixar de ser assim numa época tão cheia de vida, tão intrépida e original.

O Público Isabelino

Ir ao teatro não era uma atividade ordeira, como hoje. Vamos ao teatro tranqüilamente, com o objetivo de assistir calmamente a um exercício meio literário. Os homens da era de Isabel I foram aos teatros públicos na maior balbúrdia, com muito pouco respeito ou consideração pelos autores e atôres, os elegantes desejosos de se exibirem e a ralé, na platéia, vociferando de maneira aprovadora ou não conforme a cena.

A bandeira hasteada no tópo do edifício anunciando: o *espetáculo começou* — convocava uma estranha assistência: na platéia, uma multidão formada de aprendizes jogando *hookey*, vadios, algumas prostitutas, viajantes, espadachins em folga, marinheiros, etc; em cima, nos balcões, estudantes e poetas, alguns larápios e parasitas da Côte (às vezes acompanhados de senhoras, que não ou-sariam vir sem companhia masculina); no próprio palco, os janotas, os *beaux* e os fidalgos, tão ansiosos para ver como para se exibirem, interrompendo a ação à vontade, fumando, falando e exibindo a figura e a elegância. O drama isabelino era feito sob medida para essa estranha mistura de gente culta e analfabeta, de gente humilde e exaltada, uns vindo porque gostavam de teatro, outros para exibir sua própria superioridade. É indubitável que essa vigorosa platéia amava os versos ardentes e as ações violentas. Mas é certo também que reagia furiosamente quando palavra e ação se tornavam demasiado lentas ou monótonas. A grosseria era muito bem aceita, mas a sutileza literária podia matar uma comédia ou uma tragédia. Quando a ação, no palco, se tornava maçante, a platéia começava a jogar dados ou cartas e havia sempre grande consumação de bebida, frutas e doces.

Há também evidência de que a platéia reagia da maneira mais violenta e diretamente quando não gostava da representação; e podiam ocorrer disputas que nada tinham a ver com a peça ou os atôres, e que acabavam em desordem e derramamento de sangue. O teatro era parte e parcela da vida social ativa, febril e temerária da época. Como se sabe, a morte de MARLOWE e de GREENE é atribuída à licença e imprudência que reinavam então e muitos atôres, autores e donos de teatro não raro estiveram envolvidos em aventuras violentas e rixas de taverna, etc.

O Ator

Apesar disso os atôres não eram uma classe desprezada, como o havia sido em outros tempos e lugares. As companhias eram compostas de homens, com meninos especialmente treinados para representar os papéis femininos. Na Espanha, as mulheres já representavam no teatro, mas na Inglaterra, não. Para ser exato, algumas atrizes amadoras já haviam tomado parte nos *Milagres*, e as damas da Côte representavam nas mascaradas, mas o teatro público não era considerado lugar para elas. Os atôres isabelinos são profissionais pagos, homens que estudam sua arte com o duplo objetivo de agradar a ralé e de satisfazer esse gosto especial que, de alguma forma, se tornou vigoroso e sincero.

Do famoso discurso de Hamlet aos atôres, podemos ter uma idéia de como se representava na época. Não há dúvida de que Shakespeare teve que trabalhar com atôres "que gaguejavam e berravam..." Embora, no seu tempo, a interpretação fôsse certamente artificial, espalhafatosa e bombástica, se a julgarmos por um padrão realístico, devemos anotar as palavras de Hamlet, que recomenda discreção, modéstia e sobriedade como o caminho para a verdadeira arte interpretativa.

Shakespeare

Foi esse teatro, vigoroso e violento, que WILLIAM SHAKESPEARE veio conhecer em 1588, vindo de sua idílica aldeia natal — Stratford-on-Avon. Seria mais certo dizer que talvez ele tenha chegado a Londres por volta de 1588, pois grande parte do que se conta sobre a vida de Shakespeare é deduzido ou baseado em opiniões e documentos vagos. Diz a história que ele nasceu em 1564, filho de açougueiro, que era também um respeitado funcionário municipal e negociante em diversos ramos; que frequentou a escola local durante alguns anos, aprendendo provavelmente um pouco de latim; que trabalhou com o pai como aprendiz de açougueiro, quando este se viu reduzido a esse único negócio por ter sido mal sucedido nos outros; que se casou com Ana Hathaway, oito anos mais velha que ele, quando tinha apenas 18 ou 19 anos; não sendo muito feliz em sua vida familiar, praticando durante algum tempo toda espécie de extravagância se excedeu em seu mau comportamento, tendo sido apanhado caçando nas propriedades de Sir Thomas Lucy — e teve de fugir, em consequência, de Stratford e, eventualmente, seguiu o caminho de Londres e do teatro. Há ainda menos provas de que tenha começado vigiando os cavalos dos espectadores na porta dos teatros; mas a lenda oferece sem dúvida um ponto de partida pitoresco para uma história dramática. Pois Shakespeare logo se tornou ponto na companhia de Burbage e logo depois ator.

Início da atividade Literária

É quase certo que Shakespeare começou sua carreira literária adaptando peças antigas. Era essa uma ocupação comum na época; e eram tantas as adaptações mesmo dos textos novos que não se sabe mesmo a quem atribuir a autoria de certos textos. PEELE, GREENE e LODGE confundiram de tal maneira os estudiosos com seus trabalhos de colaboração que não é possível chegar a uma conclusão. E até hoje apenas há conjectura sobre que partes de *Henrique VI* saíram da pena de Shakespeare, quais as que se deve atribuir a MARLOWE, ou talvez a GREENE e PEELE; assim também não se sabe até que ponto vão as responsabilidades de Shakespeare na preparação de *Titus Andronicus* para o palco. Naquele tempo, o diretor da companhia comprava a peça por uma ninharia e tinha ain-

da o direito de melhorá-la quanto quisesse antes da apresentação.

Shakespeare Ator Shakespeare, porém, adquiriu fama como ator antes de se tornar célebre como autor. Parece que ele foi um bom comediante pelo que se deduz de suas peças. Seu nome aparece em várias listas de atôres, e alguém escreveu que ele *representava extremamente bem*. Fora do palco, gozava da simpatia de quase todos e podemos descrevê-lo como amável, espirituoso e bemquisto, tal qual, enfim, o *sweet master Shakespeare* mencionado numa peça escrita em 1601. Pelo discurso de Hamlet aos comediantes, podemos concluir que Shakespeare trabalhou nos palcos londrinos durante vinte anos, como ator e autor, ganhou dinheiro, tornou-se sócio da companhia que montou seus maiores sucessos e retirou-se em Stratford-upon-Avon, onde passou confortavelmente seus cinco últimos anos de vida. Morreu em 1616.

Shakespeare Dramaturgo Como dramaturgo, Shakespeare é tão mais extraordinário do que qualquer outro, em qualquer época, que se torna difícil até mesmo dar uma idéia dos múltiplos aspectos do seu gênio. O que nos enche de admiração não é tanto o número de suas peças que podemos considerar como obras-primas e imortais — só omitiríamos de qualquer relação mundial dos 50 dramas, no máximo, uma meia-dúzia das 37 peças que escreveu; o que nos espanta é antes a infinita variedade dessas peças, a riqueza de cada uma delas, no seu gênero; e talvez, acima de tudo, a extraordinária galeria de retratos humanos representada pelos *characters*.

Pois quem poderia dizer que Hamlet, o personagem mais representado do teatro universal, nobre, complexo, penosamente louco ou terrivelmente lúcido, é mais teatral e nos é mais familiar do que Falstaff, fanfarrão ébrio e sensual; que o trágico Otelo ou o infeliz Lear é mais imortal do que Rosalind, Portia ou Viola. Tantos outros personagens, uma multidão, tão maravilhosamente descritos, que poderíamos tê-los conhecido hoje: Romeu, Julieta, a Ama, Shylock, Macbeth, Lady Macbeth, as Feiticeiras, Bottom. Puck, Iago, Sir Toby, Sir Andrey e Malvolio, Petruchio e Kate, Ofélia, Polônio, Ariel, Próspero, César, Cassio, Brutus, as Alegres Comadres. Isso ainda sem mencionar a galeria dos retratos históricos, numa série de

Chronicles que colocaram o gênero num lugar ao lado da tragédia humana.

Na verdade há quem diga que o excesso de caracterização e poesia, a narração incidental e a fantasia nos dramas de Shakespeare torna fraca a estrutura de suas peças e pouco teatrais, de um modo geral. Mas para quem tem uma perspectiva da história do palco em todos os tempos, é fácil concluir que o teatro de hoje é que é por demais limitado e restrito para conter tantos acontecimentos dramáticos, um ornamento tão rico e tanta imaginação. A caixa do palco, os cenários e a moldura do prosênio dos teatros são inadequados para conter tudo que transcende o telão pintado, a situação realística e a interpretação pessoal. Shakespeare é um desafio a qualquer diretor; e o homem que se prende às limitações do teatro do século XIX é impotente diante desse desafio. Daí a simplificação de se dizer que Shakespeare não é teatral. Mas mesmo em seu tempo suas peças fizeram sucesso no palco e eram destinadas, antes de tudo, a serem *representadas*. Isso parece que está acontecendo hoje de novo, até que apareça um novo Shakespeare, quando o teatro tiver completado seu processo de libertação, tornando-se livre e totalmente feito para a representação quanto o foi o teatro isabelino.

Concordamos, na verdade, que o gênio poético, brotando, forçou às vezes a estrutura dramática. *Um Sonho de uma Noite de Verão* parece desigual e informe e *A Tempestade* mal consegue unidade dramática; mas feitos gigantescos foram alguma vez compensados de maneira tão grandiosa?. Quanto ao resto, basta recapitular, nas próprias palavras de Shakespeare, a perfeição do verso e sua exata propriedade em relação aos personagens.

Dramaturgos da época de Shakespeare

Os dramaturgos que vieram depois de Shakespeare na era isabelina sofreram historicamente por terem sido diretamente apagados pela sua fama. É natural que os estudiosos se voltem em primeiro lugar para aquele que enfeixou num grupo de peças as tendências de seu tempo, que configurou em seus dramas todas as qualidades da perfeição teatral da época. E não obstante BEN JONSON, JOHN FLETCHER e JOHN WEBSTER teriam sido grandes em qualquer outra época. Quando se alinham os nomes de outros autores — GEORGE CHAPMAN, FRANCIS

BEAUMONT, THOMAS DEKKER, THOMAS MIDDLETON, JOHN FORD, JAMES SHIRLEY, PHILIP MASSINGER, THOMAS HEYWOOD, SAMUEL ROWLEY — constata-se a existência de dramaturgos cujo valor não pôde ser igualado mais tarde. Não haverá tantos nomes de autores notáveis a registrar nos três séculos posteriores da história teatral inglesa. E Shakespeare excede a todos em todos os campos, tragédia, comédia e *chronicle*. São todos do mesmo teatro vivo, vigoroso e rico, temendo mais a limitação e o embotamento do que a extravagância e violência.

BEN JONSON — Mais erudito do que Shakespeare, a figura mais importante entre seus contemporâneos e homem mais mundano, era certamente inferior como autor trágico. Talvez conhecesse demasiado dos clássicos e deixasse a teoria interferir na prática. Na comédia, contudo, conseguiu sucesso quase comparável ao de Shakespeare. Suas peças eram menos humanas, tinham menos nobreza; mas num campo novo, a comédia satírica, eram o máximo e marcaram o caminho aos futuros autores.

A *comedy of humours*, que Jonson criou, não menos na prática do que na teoria corrente, foi um gênero no qual as fontes de ação eram buscadas antes no personagem do que na situação. Além disso, Jonson sustentava — em todo homem há um traço dominante, uma inclinação — em resumo, um *humour*, que é a própria fonte da comédia. E com a peça *Everyman in His Humour* e *Volpone*, e *Poetaster* satirizou tal fraqueza, deixando à posteridade dramas que têm hoje tanto interesse quanto no tempo de Isabel, além de *The Alchemist* e *Bartholomew Fair*, menos conhecidos.

Ainda DEKKER e MARSTON, antagonistas de Jonson na *War of the Theatres*, escreveram peças que foram importantes no seu tempo e sobreviveram a muitos outros diferentes dramaturgos. A comédia realista de Dekker — *Shoemaker's Holiday* e a comédia romântica — *Old Fortunatus* ainda divertem, e *The Honest Whore* vive de sua sinceridade e originalidade. MARSTON, todavia, é mais lembrado pela sua colaboração com o recentemente hostil Jonson, e com GEORGE CHAPMAN, na comédia *Eastward Ho*. CHAPMAN se aproxima de Jonson no campo da comédia satírica e imprime excepcional vigor, sem muito aprofundar a caracterização, em suas tragédias; contudo seu nome é mais conhecido pelas traduções de Homero do que por suas peças.

THOMAS HEYWOOD trouxe sua contribuição ao teatro com a peça *A Woman Killed with Kindness*; MASSINGER, na comédia, com *A New Way to Pay Old Debts*. Uma outra peça mais ou menos isolada, *The Duchess of Malfi*, de WEBSTER tem sobressaído nos últimos tempos — drama violento e comovente, a peça que marca, para nós, o caminho da tragédia, que fôra enobrecida e requintada com Marlowe e Shakespeare, em direção novamente aos recursos melodramáticos e retóricos.

FRANCIS BEAUMONT e JOHN FLETCHER representam a melhor equipe de colaboradores do drama inglês, e a parceria de mais sucessos na história do teatro "regular" (*The Maid's Tragedy*, *The Knight of the Burning Pestle*, a tragi-comédia *The Knight of Malta* e a comédia *Rule a Wife and Have a Wife*). Se houve um excesso de paixão no drama no fim da época isabelina, podemos louvar Beaumont e Fletcher pelo burlesco de qualidade de sua obra *The Knight*.

Em trinta anos, de 1590 a 1620, o teatro florescera, assistira o triunfo e desaparecimento de Shakespeare e vira quase todos os autores e peças que mencionamos. A vida nesses anos correrá rápida, aventureira e suntuosamente. O teatro evoluirá no sentido de se tornar por excelência o intérprete e espelho de seu tempo. Os grandes poetas eram dramaturgos; às vezes os grandes dramaturgos eram atôres, ou estavam ligados ao teatro. O palco era o centro da vida. Londres era ainda uma cidade medieval de pouco menos de duzentos mil habitantes; mas seus autores traziam-lhe a Itália, França e a Espanha e as terras fabulosas dos antigos e outros desconhecidos dos primitivos poetas ou geógrafos contemporâneos. E a oferta desses tesouros não era mais notável pelo exotismo de sua riqueza do que pela nova compreensão do coração humano e suas fraquezas. O Inglaterra tivera sua era de exploração, expansão e enriquecimento. Os dramaturgos exploraram e encontraram riquezas incomparáveis.

Durante todos esses anos, quando o teatro prosperava e enriquecia a vida londrina, havia outros teatros na Córte, além das produções feitas por estudantes, companhias de meninos e grupos amadores, como se vê das mascaradas e espetáculos da Córte. Mas foi o drama escrito para os teatros *wooden-O*, e outros construídos quase à sua imagem, que as maiores peças inglesas foram escritas.

O nôvo teatro com teto surgira e sem dúvida ampliara seu campo de concessões às solicitadas montagens no mais rico *estilo italiano*. Mas em geral a plataforma ou tablado-de-representação isabelina persistiu durante os grandes dias. A peça era notadamente um drama para palco, não concebido para adorno cênico ou leitura. Nesse tempo, autor, ator, produtor e público estavam de comum acôrdo em pensamento, colaborando juntos para o divertimento, estimulando, assim, o aparecimento dos talentos — eram parte desse teatro elevado, nobre e poético que nosso espírito evoca ao mencionar o nome de Shakespeare.

(*Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft* — Sheldon Cheney).

teatro e realidade

Peter Brook

Todos estão de acôrdo em que tôda grande arte deve ser "real", mas ninguém se entende sôbre o têrmo. Tanto que todo esforço que se faça para realizar uma *mise en scène*, qualquer que seja, pode ser interpretado diferentemente por aquêles que procuram aí elementos diferentes.

Qualquer criança sabe que a todo momento imagens evanescentes flutuam em tôrno de seu aparelho de televisão. Ela sabe que a substância que respira e que se chamar *er* (que ela não pode ver mas que sabe que existe) está cheia de vibrações emitidas pela voz dos atôres ou dos locutores. Crescendo, ela aprenderá que existe um subconsciente. Muito antes de deixar a escola, ela perceberá que os silêncios imperturbáveis do pai podem dissimular uma vaga de ódio concentrado, que a tagarelice superficial da irmã pode compensar um sentimento de culpabilidade oculto no mais recôndito.

Quando estiver em idade de ir ao teatro, já terá aprendido, seja pelos filmes, seja pela vida propriamente dita, que o tempo e o espaço são noções vagas e privadas de sentido preciso (...)

Ela realizará que a distinção entre jôgo realista e jôgo poético, entre expressionismo e estilização é arbitrária, artificial, *demodée*. Verá que se uma ação se passa numa cozinha ou numa sala, o problema não é de ser realista, mas de não ser realista de todo. Mesmo se as cadeiras e as mesas são verdadeiras, ela realizará que todo o resto é absolutamente falso. Sentirá que o diálogo, dito real, e a interpretação, dita realista, não encerram de modo algum aquilo que ela aceita instintivamente como realidade.

Chegamos, então, a SHAKESPEARE. Acreditamos durante muito tempo que SHAKESPEARE construía ações complicadas de difícil acesso, vestidas de gênio. Colocamos a sua obra em compartimentos, separando a ação dos personagens, a versificação da filosofia. Hoje, começamos a compreender que SHAKESPEARE forjou um estilo bem mais adiantado que o da sua época, permitindo-lhe, num tempo limitado e com meios variados, criar uma imagem reproduzindo fielmente a vida real.

Permitam-me aqui um paralelo um pouco afastado. Picasso pintou rostos com diversos olhos e diversos narizes, desde o dia em que verificou que pintar um perfil ou um retrato, de frente, era uma espécie de traição. Ele procurou uma técnica que lhe permitisse captar uma parte mais extensa da realidade. Sabendo que cada homem vive ao mesmo tempo na sua realidade cotidiana e

no universo de seus pensamentos e de seus sentimentos, SHAKESPEARE utilizou um método que nos permitiu fazer ver ao mesmo tempo o comportamento exterior e as elocubrações de seu espírito. Pode-se distinguir facilmente, pelo ritmo da linguagem e a escolha das palavras, o momento em que nos aparece como um ser colocado na vida real, nominativo, tal como o poderíamos encontrar na rua; mas na rua, seu rosto pode ser anônimo e êle pode ficar calado... O verbo de SHAKESPEARE dá densidade aos seus retratos. Tal é a finalidade de suas metáforas notáveis, de suas frases cheias de ressonâncias. Não se pode mais continuar pretendendo que tais obras sejam estilizadas, românticas, nem prisioneiras de uma forma oposta ao realismo.

Nosso problema é levar o ator a compreender pouco a pouco essa invenção notável, essa curiosa estrutura de versos livres e de prosa — que era, há alguns séculos, uma espécie de cubismo teatral. Devemos fazer o comediante renunciar a um princípio errôneo: não há uma maneira nobre de representar os clássicos e uma maneira realista de representar as obras contemporâneas. Devemos levá-lo a buscar uma realidade mais profunda nos versos, a realidade das emoções, das idéias, dos personagens, a encontrar com objetividade a forma que lhes dará a vida.

O problema, para o comediante, é encontrar o meio de servir e de se servir dos versos. Se põe nêles emoção demasiada, arrisca tornar-se pomposo; intelectual demais, fará com que percam sua simplicidade, sua humanidade; tomando-os muito ao pé da letra, perderão a verdadeira significação e cairão no lugar-comum. Há aí inúmeros problemas concernindo a técnica, a imaginação, a experiência, e que precisam ser resolvidos quando se quer criar um elenco. Queremos que nossos atôres saibam que não há contradição entre sublime e realidade, e que é preciso fluir sem esforço dos versos para a prosa, seguindo as modulações de um texto.

É preciso liberar os cenários e a *mise en scène* de tudo que reveste uma grande importância na "renascença" do Stratford de após-guerra: falso romantismo, fantasia, ornamento inútil; tudo isto teve um sentido e serviu para sacudir a feitura e a monotonia de uma dicção boa demais. Devemos agora olhar além da forma exterior. O brilho exterior é sedutor, mas não está mais em relação com nossa vida moderna. É na profundidade que devemos buscar os grandes temas de uma obra e o que ela pode

o resto é silêncio

Antonio Callado

revelar. É aí que residem os conflitos e os ritos secretos eternamente válidos. Pode-se apreender o pensamento de SHAKESPEARE em qualquer época, êle é real e atual.

Na mesma ordem de idéias, pode-se indagar porque, num país onde a arte teatral se adiantou tanto, e que possui uma tal herança, nenhum autor contemporâneo está na medida de se aproximar, ainda que de longe, do poder criador de SHAKESPEARE; porque, no meio do século XX, temos ambições menores que os isabelinos?

Quando representamos os clássicos, sabemos que sua realidade profunda não se revelará por si mesma; tentamos aclará-los. No que concerne o teatro contemporâneo, devemos também ter em conta que a realidade da vida cotidiana não surgirá sôzinha. Podemos filmá-la, gravá-la, captá-la ao vivo em breves notas lançadas num papel, estaremos sempre afastados de seu caráter verdadeiro. Mas SHAKESPEARE, em sua época, encontrou a solução na estrutura verso e prosa, e nessa perfeita liberdade da cena isabelina. Isso pode nos servir de lição e não é por mera coincidência que o teatro moderno está à procura da cena aberta, e que substituiu a versificação por um surrealismo formal, para quebrar as barreiras do superficial. Em Stratford, como em Londres, nossa finalidade é centralizar nosso trabalho e esforços sôbre SHAKESPEARE e sôbre os modernos, a fim de encontrar um estilo nôvo — não gosto desta palavra, diria antes, um anti-estilo — que permita aos autores contemporâneos fazer a síntese do teatro do absurdo, do teatro épico e do teatro realista. É nesse sentido que nosso pensamento deve se dirigir, para isso é que devemos conduzir nossas experiências.

Rios de tinta têm corrido sôbre a personalidade de Hamlet e os motivos que teriam inspirado suas ações. Mas ainda não se reparou e o Brasil do momento está a calhar para que se observe essa facêta de Hamlet — que o Príncipe da Dinamarca morre como um político vencido num país caótico. Está êle agonizando, envenenado pela ponta da espada de Laertes, e o jovem guerreiro Fortinbras já se anuncia com música marcial do lado de fora. Uma nota clara de trombetas vara o negro ambiente do drama, em que quase todos morrem e desperta no Príncipe sentimentos esquecidos de continuidade da vida, diríamos nós, da democracia:

*Ó, eu morro, Horácio;
O veneno violento extingue o meu espírito;
Não me sobra vida para ouvir as notícias da Inglaterra;
Mas profetizo luzes de eleição
Em Fortinbras; dou-lhe meu voto de agonizante;
Conte-lhe tudo que ocorreu. O resto é silêncio.*

As últimas palavras, *the rest is silence*, pertencem por assim dizer ao Hamlet que vimos durante cinco atos preparando arduamente problemas de interpretação crítica para freudianos e junguianos. É o Hamlet misterioso, apaixonado pela mãe? (ou pelo pai), talvez pela mãe, talvez pelo pai, talvez por Ofélia, ou quem sabe pelo amigo Horácio. É o homem que tem visões, que assassina e depois escarnece Polônio e que de súbito mergulha um olhar mais profundo que o de qualquer outro nos mistérios eternos que nos cercam: ser ou não ser. Mas as palavras que antecedem as derradeiras cuidam de continuidade política. Morreram todos aquêles que Hamlet amava — ou odiava — e Horácio não é candidato a coisa nenhuma. No entanto o *sweet prince* moribundo pensa por um instante na ordem e no progresso, ainda que nas mãos do norueguês Fortinbras. Cansado da sua podre Dinamarca, demasiado cético para crer em Deus, demasiado sensível para aceitar a simples extinção do homem (lembram-se do seu sarcástico horror ao pensar que o pé de Alexandre Magno poderia eventualmente virar um batoque de pipa de cerveja?), Hamlet terá aceito a morte como uma libertação. Mas vota na vida, em Fortinbras. Por outras palavras, morre com êle o homem medieval e começa o homem moderno.

O homem moderno acha o mundo inteiro uma intolerável Dinamarca. Está convencido de que Deus morreu.

Mas, devoto do absurdo, aceita a vida, promove a vida, refugia-se freqüentemente na política, e, para se vingar de não ser mais o centro do mundo e o filho de Deus, atribui-se uma responsabilidade divina. Vai criar a felicidade na terra, custe o que custar. Ou, mais exatamente, espera que algum Fortinbras a crie. Como Hamlet, como o povo alemão ao acolher Hitler.

Na tragédia grega a figura grave do Destino fulminava o homem. Na Idade Média, Deus salvava o homem. A partir de Shakespeare temos o homem sózinho no palco.

Sem oposição — Shakespeare, como poeta e escritor, mete medo. Escreveu sobre tudo melhor do que ninguém. E à medida que os séculos passam sua fama se firma. A princípio houve dissidentes. No século em que ele morreu havia quem a ele preferisse outros dramaturgos ou poetas. No século XVIII vozes importantes como a de Voltaire, sem lhe recusarem grandeza, viam nele um “bárbaro”, um artista tóxico que abandonara as três unidades aristotélicas no palco — unidade de lugar, de tempo, de ação — e criara um confuso mundo de paixões. No século XIX ainda havia importantes vozes dissidentes, como a de Tolstói, que inclusive o considerava inimigo da democracia.

Hoje em dia, não há mais oposição. Os nazistas reclamavam Shakespeare para a Alemanha, durante a II guerra mundial, os russos soviéticos o representam com freqüência, nos seus excelentes teatros, pessoas que jamais viram um texto do bardo são capazes de descrever figuras como as de Romeu e Julieta, Falstaff, Hamlet, Macbeth. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, um jovem diretor italiano está mais uma vez tornando Shakespeare popular deveras. Esse diretor, Zefirelli, fazendo ao contrário do que se fez em *West Side Story* (onde uma história de Romeu e Julieta ocorre entre portorriquenhos de Nova Iorque) levou ao palco *Romeu e Julieta* como se a história acontecesse entre gangsters, isto é, como se Romeu fosse um jovem ferrabraz dado a duelos e defloramentos e não um páldio môço engasgado de paixão melancólica. Em *Hamlet*, Zefirelli foi ao próprio texto, modernizando-o. E já repararam como, no Brasil, quando algum figurão do govêrno hesita e se retrai é logo chamado de Hamlet?

E no entanto esse monstro atualíssimo é apenas um ano mais velho do que o Rio de Janeiro. Nasceu em Stratford-on-Avon em abril de 1564. Para torná-lo mais interessante são poucos os documentos e referências que lhe assinalam a passagem por este mundo. Também não há tantos assim sobre Camões e outros grandes homens dos anos de 1500-1600. Sobre Shakespeare há alguns registros e documentos secos. Nada realmente sobre o homem, como terá sido, que espécie de companheiro, ou marido ou amante ou ator seria. Diz G. B. Harrison, no seu *Introducing Shakespeare*, que os documentos, embora poucos, são definitivos, como o registro do nascimento de Shakespeare na paróquia de Stratford-on-Avon; como suas passagens por tribunais, e, mais importante do que tudo, como seu longo testamento, que ainda se acha depositado em Somerset House, em Londres. Há várias referências literárias a ele, de contemporâneos, inclusive

aquela de Ben Johnson, famosa como ironia, de que Shakespeare tinha “pouco latim e menos grego ainda” e existe a história não menos famosa mas sem confirmação cabal, de que o poeta se mudou de Stratford para Londres por estar sendo perseguido pela justiça local: fôra pilhado caçando nas terras de um Sir Thomas Lucy. A história jamais teria guardado o nome desse pobre Lucy se não fôsse a invasão shakespeariana.

Quanto a episódio mesmo da vida de Shakespeare só há, segundo Harrison, um único, de fonte contemporânea. Não há nenhuma garantia de que seja verídico, mas devia ser. Envolve Shakespeare, uma mulher apaixonada pelo palco e Richard Burbage, o grande ator que lançou Shakespeare como dramaturgo. Vale a pena transcrever o que publica Harrison:

“Certa vez, quando Burbage representava o *Ricardo III* uma cidadã enamorou-se dele de tal forma que, antes de sair Burbage do teatro, foi convidado a visitá-la na mesma noite, anunciando-se como Ricardo Terceiro. Shakespeare, que ouvira o combinado, foi antes, foi recebido e lá se divertia quando chegou Burbage. Ao vir o recado de que Ricardo Terceiro estava na porta, Shakespeare mandou de volta dizer que Guilherme o Conquistador vinha antes de Ricardo Terceiro”.

De qualquer forma sabe-se que William Shakespeare, filho de John Shakespeare (que era açougueiro, ou vendedor de couros, mas recebeu uma carta de fidalgo) e de Mary Arden; que foi registrado em Stratford-on-Avon dia 26 de abril de 1564 e educado como católico, religião do seu pai. Se sua infância não é conhecida, sabe-se que Shakespeare, com pouco mais de 18 anos, casou-se com Ann Hathaway, de 26; que em 1583 tiveram uma filha, Susana e em 1585 um par de gêmeos, Hamnot e Judith. Em 1592 chegava ele a Londres, e se os fatos de sua vida continuam vagos e poucos, seu nome, a partir da publicação do poema *Vênus e Adonis* em 1593, começa a aparecer de duas formas, como ator e como autor na Lord Chamberlain's Company.

Por que, então, há quase quem pergunte se Shakespeare realmente existiu e há tantos eruditos encarniçados em provar que ele terá existido, sim, mas apenas serviu de pseudônimo a outrem, já que com sua pequena cultura jamais poderia ter produzido a obra que lhe é atribuída?

Quem escreveu Shakespeare? — A obra de Shakespeare, têm alegado, foi sem dúvida escrita por Christopher Marlowe, que, antes de Goethe, usou a história do Fausto no teatro. Marlowe não teria sido assassinado aos 29 anos. Fingira-se de morto para escapar à Polícia e, desde então, não podendo mais aparecer, passara a Shakespeare a autoria de suas peças para o Globo Playhouse. Alegam outros que foi Francis Bacon, o filósofo e ensaísta, o autor das peças, que não podia assinar num tempo em que o teatro era um subalterno ofício de saltimbancos. Argu-

mentos semelhantes servem para passar a autoria a Edward de Vere, Conde de Oxford, e William Stanley, Conde de Derby. E há vários outros nomes.

A base dessa procura de quem escreveu Shakespeare é o maior título de glória do poeta. Ninguém acredita que um simples autor e ator tivesse acumulado o fantástico tesouro de conhecimentos revelado em sua obra. A verdade é que outros gênios literários (o nome de Cervantes vem logo à mente) podem, ser comparados a Shakespeare. E há, segundo T. S. Elliot, aquêle que, para contrabalançar a *extensão* em que Shakespeare investigou a alma humana, apresenta a *profundidade* com que a explorou: Dante. Mas a variedade de experiência humana em Shakespeare leva qualquer crítico ao pasmo. Shakespeare vai de um humor da Praça Tiradentes a arcanos da alma humana que nem os trágicos gregos haviam suspeitado, vai do mozartiano de *Dois Fidalgos de Verona* ao dostoiévskiano do *Rei Lear*, dos bem terrenos amôres de *Vênus e Adonis* (fala Vênus: *I'll be a park, and thou shalt be my deer/Feed where thou wilt, on mountain or in dale/Graze on my lips, or if these hills be dry/ Stray lower, where the pleasant fountains lie*) à pureza e meiguice da *Tempestade*.

Se a humanidade desaparecesse do mundo mas sobrassem as peças de Shakespeare algum futuro sábio que as decifrasse poderia reconstituir o que fomos.

De nenhum outro autor isolado se poderia dizer o mesmo com tanta certeza.

O amigo e a morena — Não se passa um dia no mundo em que o nome de Shakespeare não seja escrito e pronunciado. Uma universidade americana publica regularmente um jornal, o *Shakespeare Newsletter*, só de notícias sobre o bardo. Ao mesmo tempo, na Inglaterra, acabam de ser publicados quatro livros praticamente só sobre os sonetos de Shakespeare: *Shakespeare's Sonnets*, de Martin Seymour-Smith; *William Shakespeare*, de A.L. Rewse, *Shakespeare*, de Peter Quennell, e *Shakespeare's Sonnets*, de J. Dover Wilson. Trata-se de saber se o bardo, entre outras coisas, não foi também homossexual, devido à sua misteriosa dedicatória dos sonetos a um "Mr. W.H.". Os sonetos celebram uma misteriosa Dark Lady (Mary Fitten?), uma Morena amante do poeta, e o Sr. W. H. tanto pode ser o Conde de Pembroke como o Conde de Southampton, ambos mecenas. W. H. teria tomado a Morena do poeta e êste, lá pelas tantas, não mais saberia se amava mais a mulher roubada ou o amigo gatuno. O crítico William Empson (que aliás torce por Southampton) não leva a coisa muito a sério, apesar de se divertir com as conclusões, às vèzes positivamente chocantes, a que chegam os estudiosos do texto. Mas Shakespeare realmente provoca o leitor, em sonetos como aquêle que começa "*That thou hast her, it is not all my grief*", "Que tu a tenhas não é toda a minha pena", e que acaba assim: "*But here's the joy: my friend and I are one/ Sweet flattery! then she loves but me alone*", e que em vernáculo direto quer dizer que já que eu e meu amigo fazemos apenas uma pessoa, a Morena, afinal de contas, me ama a mim apenas.

Empson lembra que as dedicatórias daquele tempo, a necessidade que tinham os poetas de lisongear seus mecenas, os têm em que a êles se referiam são coisas difíceis de compreensão hoje em dia. De acôrdo. Lembram-se de como Camões fez um jeitoso poema só para cobrar uns frangos que lhe havia prometido o Senhor de Cascais? Mas uma história como essa de Mr. W. H. e da Morena não era coisa assim tão corrente não.

E podemos mencionar ainda, entre os "mistérios" que envolvem o poeta, o famoso legado que, no testamento, fez à sua espôsa Ann Hathaway. Deixou-lhe "*my second best bed*", minha outra cama, minha cama sobressalente. Os exegetas se têm perdido em especulações sobre que será o sentido de tão estranha herança.

Presépio em Stratford — Tudo isso, porém, é apenas o reflexo daquela estupefação diante do mais completo dos gênios. Com o rolar de outros séculos, essa sêde de conhecer personalidades, tão ao gôsto do nosso século, estará saciada. Vão-se os enigmas, ficam as esfinges de pedra. Estas são as *Comedies, Histories & Tragedies*. Imagino que aos poucos serão delicadamente atualizadas, para que não se arcaizem, para que não saiam dos olhos e dos ouvidos do povo e caiam nas mãos dos eruditos. Não há nenhuma razão previsível para que *Hamlet* ou *Coriolanus* ou *Macbeth* ou *O Mercador de Veneza* ou *Antônio e Cleópatra* ou tantas das comédias jamais percam sua atualidade humana, sua poesia, e seu terror ou sua graça. As palavras, que mudam de sentido, poderão ser aviventadas. Os sentimentos ali expressos durarão sempre.

Stratford-sobre-o-Avon, com o *cottage* de Ann Hathaway e outras casas do tempo de Shakespeare, de telhados de palha e caprichosos jardins elisabetanos parece um presépio armado em tôrno do severo e feio Memorial Theatre. E Stratford foi de fato palco de um outro nascimento: o do homem plenamente consciente de si mesmo na solidão do mundo. Esse nascimento ficou registrado na paróquia, dia 26 de abril de 1564.

Congresso em Tóquio

Sôbre o tema *Perspectivas do Teatro na sociedade contemporânea, no Oriente e no Ocidente*, no Congresso realizado em Tóquio, assim falou:

Eugène Ionesco

Não creio que o teatro esteja a perder terreno em relação às outras artes. Talvez tôdas as artes estejam perdendo terreno, assim como a filosofia ou a política em relação à ciência. Tenho a impressão de que escritores e artistas estão antes ultrapassados nesse momento pelas realizações extravagantes da ciência e da técnica. Talvez enormes mudanças se produzirão na mentalidade, talvez o espírito humano seja irreconhecível de tal modo êle será enriquecido — ou antes são os homens de amanhã que não nos reconhecerão mais de tal modo nós lhes pareceremos pobres; talvez, ao contrário, não haverá absolutamente nada de fundamentalmente mudado. Em todo caso, é de se indagar se a arte, ou pelo menos a arte em sua forma atual, não será posta em discussão.

...Constatou-se com razão que as revoluções ou evoluções da música, da pintura, da poesia precedem de um quarto de século a renovação teatral. As causas são em parte econômicas. Os problemas resolvidos pelo pintor sozinho em seu *atelier* ou pelo escritor, só igualmente, diante da folha de papel, não podiam ser resolvidos tão facilmente no teatro porque o autor de teatro, e sobretudo os diretores de teatro, têm que levar em conta um público sem o qual o teatro não pode viver, um público passivo, demasiado refratário a mudanças, esclerosado em seus hábitos mentais. Burguês ou popular, o público de teatro é difícil de levar, difícil de ser desabituaado do que já conhece e do que êle pensa que gosta. Os pintores e os poetas não convenceram mais nem mais depressa a maioria, apenas o pintor e o poeta não tinham que lhe prestar contas. O artista podia esperar a adesão geral que, finalmente, se seguiu. No teatro o problema de adaptação é simplesmente mais longo. O escritor de teatro tem sido freiado pelos representantes desse público, que são os realizadores comerciais, os moralistas e os políticos...

...Se naquilo que tentamos fazer, nós, alguns autores, há qualquer coisa ainda perceptível, é a denúncia, em algumas de nossas obras, da inanidade, da vacuidade, da irrealidade das ideologias. Trata-se antes de tudo, de fato, por exemplo, da constatação de uma espécie de crise do pensamento, que se manifesta, seguramente, por uma crise da linguagem, as palavras não significando mais nada, os

sistemas de pensamento nada mais sendo êles próprios do que dogmas monolíticos, arquiteturas e clichês, de malentendidos, de falsos voluntários cujos elementos são palavras, como *nação, independência nacional, democracia, luta de classes*, assim como *Deus, socialismo, matéria, espírito, personalidade, vida, morte, etc.*

Não sei se um drama ou uma comédia são mais probantes que uma sinfonia ou um quadro. O que sei é que o teatro tem muito mais dificuldade em ser teatro do que a música em ser música. A própria música é um reflexo do seu tempo e, ao mesmo tempo, fora do tempo. A prova que é de seu tempo, é que ela evolui, ela se enquadra no complexo estilístico de seu tempo. Mas também, como tôdas as artes, ela é compreensível através dos séculos. As canções da Idade-Média, Bach, Beethoven, Wagner, Mozart, Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Weber, etc. não só não se excluem uns aos outros mas constituem a variedade na unidade da música. A música tem a vantagem de ter podido escapar melhor ao dirigismo, às tiranias. Quanto à pintura, também, a vida tem sido mais fácil: fazendo tal retrato de tal rei, o pintor podia fazer pintura, independentemente do assunto. O teatro é mais fácil de ser vigiado pelos poderes dominantes e, parece paradoxal, na medida em que a arte é demasiado prisioneira dum regime, ela expressa menos a universalidade e seu próprio tempo. É que um regime e uma certa ideologia não resumem tôda uma época. Por essa razão, o teatro, sendo menos livre, tem muito mais dificuldade em encontrar seu próprio caminho; isso se constata muito bem nos regimes totalitários, atualmente também.

...Foi dito que o teatro devia fazer a unanimidade, que não podia haver teatro num mundo dividido. Para mim só pode haver teatro num mundo dividido, porque tudo é divisão e a homogenização que se pede é simplesmente a morte do espírito. O perigo que ameaça o teatro pode então ser, agora, o de uma uniformidade ideológica; a esperança do teatro está na diversidade: o dogmatismo mata, porque o dogmatismo não tem mais nada a descobrir e quer subordinar tudo a um pensamento petrificado, o perigo vem daqueles que querem modelar o mundo à sua maneira, recusando aos outros a liberdade de se moldarem êles próprios no sentido de sua liberdade.

(*Premières Mondiales*, Pub. do I.I.T., n.º 40, dezembro 1963).

O que vamos representar

Genê I do V ato de

Sonho duma Noite de Verão

“O Breve e Tedioso Auto do Jovem
Píramo e da sua Amante Tisbe – Farsa mui trágica”

Tradução de M. Saudade Cortesão

Este auto é — dentro da peça *Sonho duma Noite de Verão* — o auto composto e representado pelos artesãos que se acharam, em Atenas, “capazes de representar diante do duque e da duquesa na noite de suas bodas”. Esses artesãos são: Pedro Pinho, carpinteiro, Zé Bobina, tecelão Chico Flauta, remenda-foles, Esgalgado, alfaiate, Caldeira, caldeireiro e Esmerado, marceneiro.

“Este auto deve ser, em parte, uma paródia dum estilo corrente e de peças conhecidas do auditório. A história de Píramo e Tisbe era familiar ao público da época isabelina, que a conhecia na tradução das *Metamorfoses*, de Ovídio e em numerosas versões em prosa e verso (Nota do Tradutor).

Personagens:

Píramo — “mancebo bem apessoado”, mas representado no auto por Bobina, feio e pesadão.

Tisbe — é a “donzela que Píramo namora”, representada por Chico Flauta, que poderá “usar máscara e falará tão fininho quanto quiser”.

O Leão — representado por Esmerado, com máscara de Leão. Fala um prólogo, mas no auto só faz rugir.

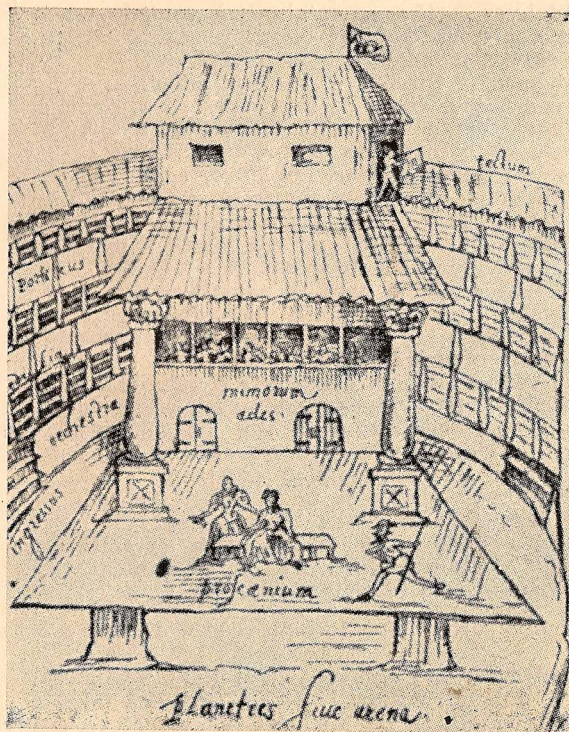
O Muro — representado por Caldeira.

O Luar — representado por Esgalgado.

O *Prólogo* — Era costume anunciar o início do espetáculo com três toques de trombeta, depois dos quais entrava o *Prólogo*, tradicionalmente vestido com um manto de veludo preto, para explicar o assunto da peça. Shakespeare ridiculariza o hábito, incluindo dois prólogos, um atrás do outro. É de notar que as explicações fornecidas pelos prólogos *O Muro*, *O Leão* e *O Luar* contêm mais versos do que o próprio auto.

Pedro Pinho, na sua emoção, recita o prólogo atropeladamente, sem levar em conta a pontuação. O resultado é que acaba dizendo o contrário do que pretende. Procuramos manter o engenhoso processo cômico na tradução. O leitor, se quiser, pode repor as coisas no seu lugar e ler: “É da melhor vontade que viemos; de mau grado, meus senhores, não viemos, mas sim de boamente... Para enfadar-vos, não; viemos só para contentar-vos”, etc.

(Nota do Tradutor).



(Toque de trombetas. Entra Pedro Pinho para dizer o Prólogo)

Pedro Pinho

É da melhor vontade que viemos de mau grado,
Meus senhores, não viemos mas sim de boamente,
Fazer gala das nossas fracas habilidades,
Tal é o verdadeiro princípio do nosso fim.
É cheios de boas intenções que aqui estamos
Para enfadar-vos não viemos só para contentar-vos
Pois que tal era precisamente o nosso intento.
Já lá estão os atôres à espera da vênua,
Não para que lamenteis ter vindo hoje aqui.
Éles com seu mister vão demonstrar-vos já
O que se faz mister que conheçais da história.

(Entram Píramo e Tisbe, o Muro, o Luar e o Leão como para uma pantomima)

Pedro Pinho

Senhores, talvez que a pantomima vos surpreenda;
Espantai-vos, então, espantai-vos à vontade.
Breve vos cairá dos olhos essa venda
E já se vos patenteará toda a verdade.
Este homem é Píramo, se quereis saber.
Esta é a Tisbe, dama de formosura rara.
Este aqui com o rebôco, O Muro vem a ser,
O Muro vil e mau que os amantes separa.
E através duma frincha no Muro, coitadinhos,
Tinham que contentar-se de falar em segrêdo.
Este homem com a lanterna e o môlho de espinhos
Representa o Luar; porque era muito a mêdo
E de noite, que os pobres amantes iam ter
Ao túmulo de Nero para lá namorar.
Este bicho feroz é um Leão. Heis-de saber
Que uma noite em que a Tisbe veio para encontrar
A Píramo, o malvado Leão a assustou.
Corre, voa, e na fuga deixa cair o manto,
E o Leão, com as fauces sangrentas o manchou.
Vem o mancebo, alto e airoso, um verdadeiro encanto,
E da sua Tisbe o véu encontra assassinado.
Alevanta a lacerante lâmina cruel,
O peito traspassando, de tanto transtornado.
E ao descobrir assim seu Píramo fiel
Mata-se a Tisbe, e morre, à sombra da amoreira.
O Leão, o Luar, o Muro e os dois amantes
Vão contar-vos a história de melhor maneira.

(Saem Pedro Pinho, Píramo, Tisbe, o Leão e o Luar)

O Muro Acontece, senhores, que neste entremez,
Eu, um certo Caldeira que nunca tal fêz,
vou fazer de Muro. Ora êsse Muro era um tal
Onde havia uma brecha, ou frincha, pela qual

Píramo e Tisbe às vêzes iam cochichar.
A argamassa e a cal estão a demonstrar
Que eu sou o próprio Muro. E esta é a brecha
[cúmplice
Onde os amantes vão falar, como eu já disse.

(Entra Píramo)

Píramo

Oh noite horrenda e escura! Noite negra, sem fim!
Oh noite, que vens sempre quando o dia está pra ir,
Oh noite, oh noite! Ai de mim, ai de mim, ai de mim,
Temo que a Tisbe falte à promessa de vir.
Oh muro, querido muro! muro gentil, cortês,
Que separas o meu do jardim do pai dela,
Oh muro sempre amável! ainda mais uma vez
Mostra-me a tua frincha para eu dar uma espiadela.

(O Muro levanta os dedos apartados)

Os deuses te protejam, gentil muro; obrigado.
Mas que vejo eu? A Tisbe não vejo no jardim.
Através de ti não enxergo o céu, muro malvado!
Maldito sejas, muro, por me enganares assim.

(Entra Tisbe)

Tisbe Oh muro! Quantas vêzes escutaste o gemido
De Tisbe, saudosa do seu Píramo querido.
Quantas vêzes, oh muro, meus lábios de rubim
Beijaram tuas pedras que o apartam de mim.

Píramo Entrevejo uma voz: é Tisbe. Vou para o muro
Para ver se ausculto ao longe o seu rosto puro.
Tisbe!

Tisbe Meu amor! És tu o meu amor, segundo penso.

Píramo Pensa o que te aprouver, pois êste amor imenso
É todo teu. Como Limandro eu sou constante.

Tisbe E eu, tão fiel quanto Helena, a troiana amante.

Píramo Nem Xéfalo amou tanto a sua Prócrus bela.

Tisbe A tua Prócrus serei, amorosa como ela.

Píramo Ah, beija-me pela brecha dêste muro cruel.

Tisbe Beijo a brecha, ai de mim, não teus lábios de mel.

Píramo Ao túmulo de Nero irás ter à uma hora?

Tisbe Lá estarei, viva ou morta, e para lá vou agora.

(Saem Píramo e Tisbe)

O Muro O Muro já cumpriu com a sua obrigação
E retira-se agora, com a vossa permissão. (Sai).

(Entram o Leão e o Luar)

O Leão Senhoras, se vos bate o coração medroso
À vista do menor ratinho monstruoso,

Quanto mais não haveis agora de tremer
Vendo um leão feroz rugir no seu furor.
Sabei que eu sou um tal Esmerado, de profissão
Marceneiro; não sou leoa nem leão.
Porque se aqui viesse com más intenções
Minha vida não valia sequer dois tostões.

O Luar Esta lanterna figura o astro lunar
Com seus cornos...

Esta lanterna figura o astro lunar
Com seus cornos; e eu, senhores, venho a ser
O homem que na lua se costuma ver.

O que tenho a dizer é só que esta lanterna é a
lua, êste môlho de espinhos é o meu môlho de es-
pinhos e êste cão é o meu cão.

(*Entra Tisbe*)

Tisbe Ora aqui está o túmulo do velho Nero.
Onde anda agora o meu amado ardente e fero?

O Leão (Rugindo) Ooh. (*Tisbe foge*)

(*Entra Píramo*)

Píramo Meiga lua, agradeço-te os teus raios solares;
Agradeço-te, lua, por tão clara brilhares,
Pois aos teus raios dourados, luminosos,
Espero, oiha, olhar de Tisbe os olhos radiosos.

Que vejo, Senhor?
Oh deuses, oh dor,
O que é êste horror?
Olhos, estais a ver?
Como pode isto ser?
Oh bichaninha amada!

A tua veste melhor
Aqui tôda ensangüentada!
Vinde Fado algoz!
O fio da vida cortai,
Parcas de aspecto feroz,
Amassai, massacrai, concluí e matai!

Oh Natureza, porque criaste uma tal fera,
Êste leão que ceifou minha Tisbe formosa?
Ela que é... não; ai de mim, ai de mim, ela que era
A loura mais louçã, a mais viçosa rosa.

Lágrimas correi ,

Espada fendei
De Píramo o seio,
Do lado canhoto,
O lado onde a trote
Bate o coração.
Morre sem mais não.

(*Apunhala-se*)

Assim morri,
Assim fugi
Para o empíreo céu.
Minh'alma o correu
Já de lés a lés.

Língua, cegai,
Lua voai,

(*O Luar retira-se*) Coração paraí.

Morre, morre, morre, morre duma vez. (*Morre*)

(*Entra Tisbe*)

Tisbe Dormindo, minha flor?
Oh morto, meu amor?
Oh Píramo, de pé!
Fala, fala, estás surdo?
Morto, morto, é que é.
Um túmulo mudo
Vai esconder teus olhos
— Oh lágrimas e abrolhos —
Teus lábios líliais
— Oh suspiros e ais —
Teu nariz de cereja,
Teu rosto de limão.
Amantes, que assim seja
Não corta o coração?
Chorai, que êle está morto.
Tinha as faces viçosas
Como a couve do horto.
Que as três irmãs irosas,
As sangrentas harpias
Que cortaram por fim
A trama dos seus dias,
Venham agora a mim.
Língua, nem um gemido!
Oh punhais, traspassai
Êste meu peito fido!
Assim Tisbe se vai.
E vós, ficai com Deus.
Adeus, adeus, adeus.

(*Apunhala-se*)

(*Morre*)

o jôgo de são nicolau (*)

Personagens:

Três Meninos
O Carniceiro
A Mulher
São Nicolau

Máscaras — O Açouqueiro, a Mulher e S. Nicolau usarão máscaras, sendo as dos primeiros burlescas.

Cenário — O indispensável para criar uma simples "ficção decorativa", servindo ao jôgo e realçando-o.

Acessórios: dois tamboretos, a salmoura (com um refletor dentro) bastante grande para caber os três meninos, um castiçal, o báculo de São Nicolau, o facão e um amolador de facas.

Figurinos: — Aconselha-se buscar inspiração nas imagens medievais.

I

Ao começar o jôgo, vêm-se o Carniceiro e sua Mulher sentados cada um num banquinho, de um lado e de outro da salmoura, sôbre o qual está colocada uma vela acesa. Ouve-se música, ou canto a boca fechada.

II

Entram os três Meninos por uma das extremidades da sala, em direção ao palco. Estão muito cansados. Expressim esse cansaço pelo ritmo do andar, marcado pela bateria.

Menino 1 — Ai! Ai
Menino 2 — Ai! Ai!
Menino 3 — Ai Ai!
Menino 1 — Estamos perdidos.
Menino 2 — No fundo da mata.
Menino 3 — E já é noite.

Os Três (*Longo suspiro*) — Ai!
(*Pausa*)

Menino 1 — Estou com fome.
Menino 2 — Estou com frio.
Menino 3 — Estou com medo.
Os Três — Estou muito cansado.
Menino 1 (*Boceja*) — Ah!
Menino 2 (*Idem*) — Ah!
Menino 3 (*Idem*) — Ah!

(*Pausa*)

Menino 1 — Onde é o Norte?
Menino 2 — Não tenho bússola.
Menino 3 — Não há estrêlas.
Menino 1 — Não se pode... (*Boceja*)
Ah!

Menino 2 — Ah! Saber...
Menino 3 — Onde é... Ah!
Os Três — O Norte. (*Bocejando*)

(*Pausa*)

Menino 1 — Que terra dura e gelada.
Menino 2 — Com certeza vai chover.
Menino 3 — Ouvi um lobo uivando.
Menino 1 — Vamos procurar um abrigo.

Os Três — Vamos procurar um abrigo.

III

Menino 1 — Uma luz.
Menino 2 — Uma casa.
Menino 3 — E é habitada.
Os Três — Estamos salvos.

(*Dirigem-se para a casa e depois de ter feito, três*

vêzes, o jôgo de bater-na-porta, sem obter resposta, fingem que abrem a porta).

Menino 1 — Senhor.
Menino 2 — Senhora.
Menino 3 — Meu senhor, minha senhora. (*Boceja, comunicando aos dois o seu bocejo*).

Os Três — Somos três colegiais. (*O Açouqueiro olha para eles. Depois olha para a Mulher, que faz o mesmo jôgo. Silêncio*).

Menino 1 — Não posso mais. (*Senta no chão*).

Menino 2 — Meus olhos estão fechando. (*Idem*)

Menino 3 — Estou dormindo em pé. (*Idem*)

(*Pausa. O açouqueiro e sua Mulher fazem o mesmo jôgo de antes.*)

Meninos — (*De joelhos*)
Em nome do Criador
De Jesus Cristo Nosso Senhor

Menino 1 — E da Santa Virgem Maria.
Por São Julião, o Hospitaleiro.

Menino 2 — Pela Santa Caridade.

Menino 3 — Por todos os Santos da Cristandade.

(*Durante essa prece, a Mulher se ergueu e se dirigiu aos três. Examina-os de perto. Apalpa-os.*)

Meninos — Nos dêm abrigo.
(*Silêncio, como acima*)

O Carniceiro — Não.
 Os Três — (Desapontados) Ah!
 A Mulher — Sim.
 Os Três (Esperançosos) Ah!
 O Carniceiro — Sim?
 A Mulher — Sim.
 O Carniceiro — Não!
 A Mulher — Sim. (*Mudando de tom, com voz meliflua*) Pela Santa Caridade, por S. Julião, o Hospitaleiro.
 O Carniceiro — Hein?
 A Mulher — E todos os Santos da Cristandade.
 O Carniceiro — O que?
 A Mulher — Sim, meu querido maridinho...
 O Carniceiro — “Querido maridinho?”
 A Mulher — Marido do meu coração...
 O Carniceiro — “Do meu coração?” Está louca, ela!
 A Mulher — Agasalhar os lindos cor-deirinhos que o Bom Deus nos manda...
 O Carniceiro — O Diabo!
 A Mulher — Em casa do pobre açougueiro. (*Baixo*) Faça como eu.
 O Carniceiro — E o lucro?
 A Mulher — Acuado pela bancarrota e sem dinheiro para comprar a mercadoria e sortir a loja.
 O Carniceiro (*compreendendo, se assusta*) O que?
 A Mulher — Sim.
 O Carniceiro — Oh!
 A Mulher — Amole o facão.
 O Carniceiro — Oh!
 A Mulher — Ande!

(*O Carniceiro, com medo da mulher, vai afiar a faca durante as falas seguintes.*)

IV

A Mulher (aos Meninos) Entrem, entrem, meus meninos, na casa do bom açougueiro. Não temos cama para lhes oferecer, infelizmente!

Menino 1 — Não é preciso, obrigado.
 A Mulher — O oficial de Justiça carregou-nos os móveis.
 O Carniceiro — Isso é verdade.
 A Mulher — Afie.
 Menino 1 — Dormiremos aqui.
 Menino 2 — No chão.
 Menino 3 — No chão.
 A Mulher — Deitem-se.

(*Eles deitam*)

Menino 1 — Nós lhes... (*Boceja*) Ah!
 Menino 2 — Agradecemos. (*Boceja*) Ah!
 Menino 3 — De todo coração. E pedimos a Deus (*Boceja*). Ah!
 Menino 1 — Que Deus lhes pague.
 Menino 2 — Meus olhos estão fechando.
 Menino 3 — Se fecham.
 Menino 1 — Boa noite. Senhor.
 Menino 2 — Boa noite, Senhora.
 Menino 3 — Boa noite.
 Os Três — Ave Maria.

(*Adormecem. Ruído de respiração regular no silêncio.*)

A Mulher (Ao marido) — Eis aí seis Pernis de vitelo, seis costelas, e costeletas em penca que não custaram nada caro. Vamos.
 O Carniceiro — Não tenho coragem.
 A Mulher — Dê-me a faca. Segure a vela.

(*Aproximam-se dos meninos adormecidos. Um faz um gesto como quem sonha. Os dois patifes recuam. Silêncio.*)

Menino 1 (*Sonhando*) Então êle disse a Balu: “Meu caro Balu...”
 Menino 2 (*O mesmo*) “Sorria e cante na dificuldade.”
 Menino 3 — Sim, chefe.
 Menino 3 — Sim, chefe.

(*Pausa*)

A Mulher — Eles estão sonhando.
 O Carniceiro — Que disseram?
 A Mulher — Com certeza a lição que recitam dormindo.

(*Ela ergue o facão.*)

O Carniceiro — Pobrezinhos...
 A Mulher — Sangue de barata... (*Ergue a faca.*) Tzingue! Tzingue! Tzingue! (*Fere os três*) Cabrito fresco, de primeira!
 O Carniceiro — Ainda bem!
 A Mulher — Nada visto. Nada sabido. Ponha-os no sal. E um. E dois. E três. Amanhã cedo você os retalhará.

(*Colocaram os três na salmoura e fecharam a tampa.*)

Ouve-se aqui uma melodia, a mesma do início. Aparece um homem envolto numa grande capa, capuz abaixado.

O Carniceiro — Alguém!
 (*Apaga a vela*)

A Mulher — Vem para cá.
 O Carniceiro — Talvez algum viajante perdido.

A Mulher (*chamando*) — Eê! (*Ao marido*) Amole a faca.
O Carniceiro — O que? Esse também?
A Mulher — Amole a faca.
O Carniceiro Oh!

(*O Carniceiro obedece. Mesmo jôgo de antes.*)

A Mulher (*que acendeu a vela*) — Por aqui, senhor... por aqui. Entre. Entre, sem temor. Sente-se...
O Viajante (*de pé*) — Estou com fome. Não poderiam me dar alguma coisa de comer?
O Carniceiro — Comer?
A Mulher — Ai de nós, senhor. Somos pobres.
O Carniceiro — Muito pobres.
A Mulher — (*Ao marido*) Afie a faca. (*Ao Viajante*) O que poderíamos lhe oferecer é inálgno do senhor.
O Carniceiro — Pão duro.
A Mulher — E queijo rançoso.
O Carniceiro — Uma cebola crua.
A Mulher — Se o senhor tivesse vindo ontem, ainda nos restava um pedaço de linguça.
O Carniceiro — E sardinha.
O Viajante — Açougueiro, não há carne em casa?
O Carniceiro — Carne? (*Hesitando*)
O Viajante — É, carne de vitela, abataida há pouco, por exemplo.
O Carniceiro — Carne... de... vitela...
O Viajante — Carne fresca, muito fresca...
O Carniceiro — Não.
O Viajante — Procure.
O Carniceiro — Mas onde?
O Viajante — Lá. (*Mostra*)

(*O Açougueiro e a mulher se*

dirigem ao saleiro e se sentam em cima.)

A Mulher — Não há nada aqui, nada.
(*Pausa*)

O Viajante — Miseráveis!

(*Ergue o capuz, deixa cair a capa e aparece vestido como um bispo de antigamente, com mitra e báculo.*)

O Carniceiro — São Nicolau!
A Mulher — Não fui eu. Foi êle.
O Açougueiro — Foi ela! Eu só segurei a vela.
A Mulher — Estávamos falidos.
O Carniceiro — Estávamos perdidos.

São Nicolau — De joelhos!
(*Êles ajoelham*)

Ouve-se a melodia do início, *pianissimo*, enquanto S. Nicolau reza.

São Nicolau — Deus poderoso, ao qual tôdas as coisas estão submetidas, o céu, a terra, o ar e as águas — cujos milagres, que nós não percebemos, se multiplicam todos os dias — faça com que os Meninos resuscitem e perdôe aos assassinos.
O Carniceiro e a Mulher — Amém!

(*S. Nicolau ergue o báculo. A tampa da salmoura se abre sozinho. Uma luz sobrenatural aparece, enquanto surgem os três Meninos. Depois de ficar um momento imóveis, abrem os olhos, se espreguiçam e bocejam.*)

Menino 1 — Dormi como uma pedra.
Menino 2 — Eu também.
Menino 3 — Sonhei que estava no paraíso.

(*Saem do saleiro*)

São Nicolau — *Te Deum*, meus filhos.
Te Deum laudamus!

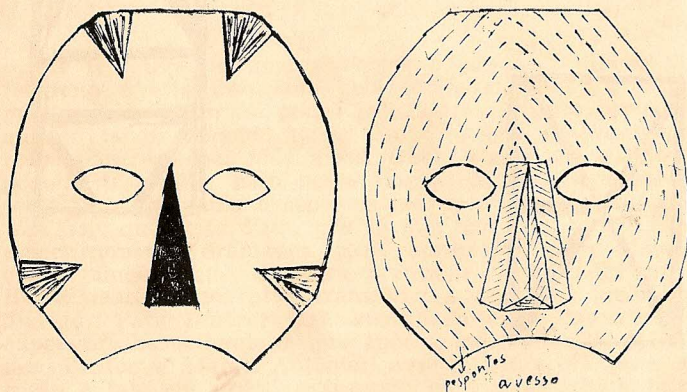
(*Ouve-se o Te Deum, que todos cantam em côro*)

(*) Jôgo adaptado por Léon Chancerel de um antigo *Mistério* medieval. Não esquecer que jôgo subentende regras, que devem ser seguidas e exigidas com o mesmo rigor em sua execução. Pode ser usado para títeres.

(*Do Répertoire du Centre Dramatique, Léon Chancerel*)

como fabricar as máscaras para o jôgo de São Nicolau

Virginia Valli



Conforme recomenda o autor, os personagens *A Mulher*, *O Carniceiro* e *São Nicolau* devem ter o rosto coberto com máscara. Se êsse jôgo fôr representado uma vez ou duas apenas, bastará fazer as máscaras de cartolina forrada de pano, conforme mostramos no n.º 24 dos CADERNOS, não esquecendo que a parte inferior do rosto deve ficar descoberta, para possibilitar a palavra aos atôres. A máscara também poderá ser feita na maneira indicada no n.º 23 dos CADERNOS, aproveitando-se máscaras compradas, se se quiser usá-la muitas vêzes. Uma terceira maneira de fabricar máscara (que poderá ser usada no jôgo referido) é a seguinte;

MÁSCARA DE PANO

1) Tome $\frac{1}{2}$ metro de flanela, corte-a em forma oval um pouco maior que o rosto do ator, usando-a de vizez (fio atravessado). Faça no lugar do nariz um orifício em forma triangular (da altura dos olhos até o lábio superior). Pode-se seguir o modêlo dado no último número dos CADERNOS.

2) Tome um pedaço de feltro, recorte um triângulo no tamanho desejado para o nariz, com 1 cm. a mais de cada lado, para que se possa dobrar o excesso para dentro ao costurar; aplique o feltro na parte aberta e costure.

3) Cubra a parte interior (a que fica diretamente sôbre o rosto do ator) com entretela, pespontando-a sôbre a flanela em todos os sentidos.

4) Cubra tôda a máscara (parte anterior ou de fora) com tecido da côr desejada para o rosto do personagem, inclusive o nariz.

5) Marque o lugar dos olhos e faça uma costura na espessura dos três tecidos, em tôrno do risco; corte o tecido, deixando a abertura dos olhos. É o mesmo sistema usado para fazer casa-de-botão. Pesponte para não desfiar, se fôr necessário.

6) Aplique os sobrolhos, barbas, pelos, bigodes, etc. conforme o personagem, usando fios de lã, palha, ráfia ou pano desfiado, costurando-os diretamente sôbre a máscara, ou sôbre um pedaço de entretela que depois será aplicada sôbre a máscara.

7) Se quiser fazer rugas, bochechas, etc. basta aplicar algodão de enchimento sôbre a flanela antes de cobri-la com o tecido definitivo costurando os enchimentos com outro tecido (fino) antes de recobrir tôda a máscara.

8) Se quiser dar volume à máscara, faça pinças e costure per dentro, antes da fase 4) do fabrico, ou antes de recobrir com o tecido de acabamento. As pinças — da testa — podem ser duas, uma de cada lado, sôbre os olhos; ou uma única no meio da testa. As pinças das maçãs do rosto — uma de cada lado — podem ser 2 ou 3 cms. acima do corte inferior da máscara. Costuradas as pinças pelo avêso, abra as costuras e forre, conforme explicado acima.

9) Prenda um elástico prêto à altura da orelha, para segurar a máscara à cabeça.

10) Para dar acabamento à cabeça do personagem que vai usar a máscara, use, para *A Mulher*, um lenço amarrado, para *O Homem*, uma peruca ou uma touca medieval sôbre a máscara.

(Livros consultados: *Fabrication du Masque*, de Cordreaux e *Les Jeux du Feu de Camp*, L. Limon).

A Fabricação do Cenário

No teatro, o cenário representa um papel, mas somente um papel.

Não o deixemos transbordar sobre a representação do ator, sobre o texto do dramaturgo ou sobre a plástica do encenador.

Jacques Copeau

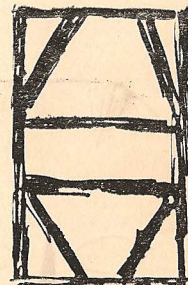
Teatro pode ser feito em qualquer local. Haja uma determinada separação entre os que falam e os que escutam, e está formado o mistério. Essa separação é, naturalmente, um local mais alto para os atores; um tablado construído com tábuas comuns ou caixotes arrumados.

Sendo a representação numa escola, pode-se usar o estrado comum. Se este for pequeno, juntá-lo a outro, ou então usar tábuas fortes unidas umas às outras e colocadas sobre suportes, um ao centro e outros laterais.

Para enquadrar-se a cena, basta construir uma armação presa nas paredes laterais, no teto e na frente do tablado. Essa armação suportará também o pano de boca. O pano de boca deve ser de tecido encorpado, que não deixe passar a luz e em tom discreto (nunca estampado) para não desviar a atenção do espectador. Esta cortina será suspensa por argolas em cabos ou por grampos presos em traves compridas — como nas cortinas comuns — e movida por um cordão, que corre por meio de duas carretilhas simples e uma carretilha dupla. Se não se dispuser desses recursos, usam-se dois biombos de cada lado — que serão os bastidores improvisados.

Se se dispuser, entretanto, de um palco, mas não de pessoa competente para executar um cenário, compor-se-á a cena de maneira sóbria e fácil. Prende-se, ao fundo uma cortina, arrumada em gomos, com uma abertura central (se for necessário essa entrada). A esquerda e à direita, colocam-se dois biombos, obliquamente dispostos. Esses biombos, serão feitos de sarrafos cobertos com tecido de cor neutra — preto ou cinza, de material pesado, como flanela ou algodão grosso, que será preso à armação de madeira com tachas. Damos aqui alguns modelos de biombo. Se o biombo não puder ser fixado em qualquer parte do estrado, usa-se um péso grande na sua base, conforme a figura.

O ambiente do cenário será composto e completado depois com outros elementos, usados em função da peça, para criar o clima da mesma ou facilitar a movimentação dos atores.



Shakespeariana Brasileira

Sobre as traduções brasileiras da obra de Shakespeare e a tentativa de uma *Shakespeariana Brasileira*, diz Bárbara Heliodora:

A tentativa de uma *shakespeariana* em tradução já foi feita e está publicada pela Melhoramentos. Infelizmente, o resultado foi pouco satisfatório, ficando provado que só talvez levando tanto tempo quanto Shakespeare levou para escrever toda a sua Obra, é que um tradutor poderia transpô-la para nossa língua. Shakespeare apresenta uma harmonia excepcional entre conteúdo e forma; com isso, queremos dizer, não só que tem uma construção especificamente dramática para apresentar suas idéias, como também que encontra ritmos e sonoridades particularmente felizes para transmitir a ação por meio do diálogo. Para ilustrar essa identidade entre intenção e expressão, basta lembrar que após a morte de César, falam Brutus e Marco Antônio: o primeiro apela para a razão e fala em prosa, o segundo para a emoção e fala em verso.

O problema da tradução shakespeariana, parece-nos é que ela deve ser entregue exclusivamente a poetas. No momento o número de traduções satisfatórias é tão pequeno que nos parece inútil, quando não nocivo, divulgar qualquer reunião de Obras Completas. Uma *Shakespeariana* completa seria uma idéia excelente, mas deveríamos encontrar um editor disposto a encomendar traduções sem cortes aos nossos melhores poetas, poetas que instintivamente saibam que a linguagem shakespeariana é poética e não arcaizante, e que tudo que ele escreveu tem como objetivo final ser dito em voz alta, num palco.

(Do *Correio da Manhã*, 16-5-64).

Georges Sion (Presidente do Centro Belga do Instituto Internacional de Teatro).

Há poucas semanas, o eminente autor belga Georges Sion, numa conferência feita em Paris, tratava brilhantemente dos perigos que espreitam o teatro contemporâneo. Transcrevemos aqui, do n.º 41 de *World Premières*, seus pontos de vista sobre certas "desmistificações" em moda, entre outras o equacionamento dos temas e das formas, que acaba por equacionar o próprio teatro contemporâneo.

Há dois mil e quinhentos anos, atôres usando máscara, túnica e coturno revelavam, sob a pura claridade ática, um dos mais belos poemas dramáticos que a fé e a aceitação já inspiraram aos homens. Filha de Édipo e de Jocasta, Antígona era o fruto inocente do incesto. O que a lenda e o próprio Sófocles dizem dela mostra que ela praticara na infância as virtudes tradicionais: fôra o amparo de Édipo, o rei destronado, o mendigo de olhos vasados; tentara desviar Etéocles e Polinice de uma guerra fratricida. Restava-lhe morrer pelos seus após ter vivido por eles. Na *Antígona* de Sófocles, a guerra fratricida aconteceu e o corpo de Polinice aguarda uma sepultura que Creonte lhe nega. A moça desafia o edito de morte, é presa e condenada. Ela ama a vida — ia se casar — mas obedeceu com doçura à longa vocação: "Creio que não nasci para o ódio, mas para o amor."

Ela conhece o pêso das leis, sabe também que a justiça às vêzes vai além das leis: "Não acreditei que os decretos tivessem bastante fôrça para fazer prevalecer o capricho dum homem sobre o poder dos imortais, sobre essas leis não escritas que nada altera nem apaga. Elas não existem de hoje nem de ontem..." Antígona veio à terra para segui-las, para dizer *sim* até a morte.

Há vinte anos, atôres usando roupas atuais revelavam, sob a luz hábil dos refletores, um dos mais cruéis poemas dramáticos que a negação e a recusa jamais inspiraram aos homens. De sua ascendência amaldiçoada, Antígona apenas guardava um orgulho intratável e uma pureza também intratável. Jean Anouilh nos diz que ela praticara na infância o amor à natureza e a selvageria. Restava-lhe morrer para si mesma após ter vivido para si mesma. Na *Antígona* de Anouilh, a guerra fratricida acontece e o corpo de Polinice espera a sepultura que Creon lhe nega.

A jovem desafia o decreto de morte e é prêsa. É condenada unicamente porque rejeita a salvação. Ela ama a vida — estava noiva — mas obedece apaixonadamente a uma longa vocação: “Não quero compreender. Isso é bom para vocês. Estou aqui para outra coisa, não para compreender”. Ou: “Vocês me enojam com a sua felicidade! Com sua vida que é preciso amar custe o que custar. Dir-se-ia que são cães lambendo tudo que encontram. E essa pequena felicidade no quotidiano, desde que não seja muito exigente. Eu, eu quero tudo, e logo...” Antígona veio à terra para se realizar furiosamente. Para dizer não até a morte.

Essas duas peças que trazem o mesmo nome e contam em princípio a mesma história, basta resumi-las para notar a irredutível hostilidade que as separa. Ainda mais que as liberdades de linguagem e de forma, que os anacronismos e a insolente nervosidade dos debates. A Antígona de Jean Anouilh lança ao rosto de sua irmã grega as suas recusas, sua vocação obstinada de dragãozinho vomitador de injúrias e sua raiva patética, que a tornam cidadã dum mundo diferente. É esta a guerra das Antígonas...

Porque compará-las? Porque se as duas obras refletem a liberdade do poeta diante do mito, se cada uma tem seus direitos próprios, tôdas duas são de uma qualidade excepcional em suas contradições, e ambas se chamam Antígona, e ambas revelam o seu tempo.

Não se trata de resto de renovar a antiga discussão de Antigos e Modernos, de preferir o que é clássico ao que é atual, ou de subscrever o decreto humilhante dos que julgam automaticamente as obras do passado superiores às atuais. Nem se trata de medir a margem de independência tomada por um escritor contemporâneo em face dum autor de há 25 séculos.

Trata-se simplesmente de considerar em conjunto duas peças que animam personagens do mesmo nome em torno do mesmo gesto. Admitamos, para equilibrar a confrontação, um talento igual, uma liberdade idêntica, o mesmo poder dramático, o que, convenhamos, não é tratar injustamente J.A.

Que resultado, que finalidades, que eco humano, que segredo se depreende das duas Antígonas?

A de Sófocles tem uma fé. Todos os seus móveis derivam do sagrado. Ela assume os riscos sob o imperativo de sua consciência. Ela é terna, sim. Lamenta a luz e o amor. Mas aceita o sacrifício porque tem uma alma imortal. “O tempo que preciso para agradar aos mortos é mais longo do que aos vivos”. Ela é toda caridade.

A de Jean Anouilh não tem fé. Seus móveis resultam do desprezo. Aceita os riscos sob o domínio do seu caráter. Ela é terna, sim. Lamentará a luz e o amor. Mas quer o sacrifício porque está enojada do mundo. É uma Antígona racionalista, cujo substituto de religião é o orgulho. Que não me julguem injusta: não pára de gritar com uma eloquência perfeitamente clara e até pungente.

Ela não crê nos ritos fúnebres, não age pela eternidade de Polinice. A idéia do sagrado (nem mesmo do “espiritual”, mas do sagrado celebrado por um Malraux)

lhe importa menos que a consideração que ela tem de sua própria exceção.

De resto, Creonte se encarrega de desfazer o engodo sobre o “caso Polinice”. Nem fé, nem eternidade. O gesto de sepultamento é só bravata, nem mais liturgia. Nada de amor fraterno: os irmãos inimigos eram ambos canalhas e o corpo condenado, não se sabe mesmo a quem ele pertence mais. A maneira pela qual Jean Anouilh corta todos os laços que prendem Antígona a quem ou ao que quer que seja fora dela é uma mistura de sadismo e de virtuosidade. Paradoxalmente, ela confere a Creon uma verdadeira novidade e uma importância insólita. E quanto mais nos familiarizamos com o texto, mais se tem vontade de dar razão a Creonte. Não porque ele se acomoda com a vida: porque tenta, válidamente ou não, deixar-lhe um sentido, e que essa pobre tentativa vale mais que a teimosa recusa dum menina que confunde a pureza com a fuga.

De resto a Antígona comove pelo forte impulso de sua feroz resistência e pela linguagem que lhe deu o autor. Mas a princesa tebana que quer agradar aos mortos e aos deuses sempre será superior à jovem que vive e morre para se assemelhar à sua própria imagem. Esta é corajosa, não é boa. A outra era corajosa e boa. Mesmo que a vida seja um risco, ainda que seja uma lepra, é melhor discutir-se o meio de melhorá-la do que de escapar a ela. Há a fuga diante do leproso ou o beijo ao leproso...

(World Premières, n.º 41.1964).

ANTÍGONA, de Anouilh

YAN MICHALSKI

Por mais trágicos que sejam os tempos em que vivemos, parece que o público contemporâneo experimenta uma certa dificuldade em acolher a mensagem de personagens classicamente trágicos. É como se a inexorabilidade preestabelecida do destino que os guia e a dimensão sobre-humana das suas paixões afastassem esses personagens do espectador formado numa época de escolhas hesitantes, de dúvidas, de meios termos e de compromissos. E, no entanto, as situações básicas das grandes tragédias gregas refletem justamente o que há de imutável na condição humana e possuem, portanto, um potencial de interesse que não se modifica através dos séculos.

Estes dois fenômenos — atualidade eterna das situações e identificação difícil com os personagens — favorecem o aparecimento de *vulgarizadores* como Jean Anouilh e outros (sendo os outros, diga-se de passagem, quase sempre de menor categoria). O processo usado por Anouilh consistiu, com efeito, em aproveitar a situação que serviu de base a Sófocles, procurando, todavia, conferir aos personagens temperamentos e mentalidades que os tornassem menos distantes da platéia contemporânea, pondo, ao mesmo tempo, em particular relevo os aspectos sociais da situação suscetíveis de se prestarem a um pa-

ralelo com as preocupações do mundo atual. A tarefa foi executada com uma apreciável dose de talento, de inteligência e de honestidade. Pode-se afirmar, sem dúvida, que Anouilh *amesquinhou* o modelo original, como também se poderá dizer, sem receio de cometer um sacrilégio, que o dramaturgo francês *humanizou* a obra clássica do teatro grego. As duas opiniões, aparentemente contraditórias, são, no fundo, coerentes: Anouilh *humanizou* *Antígona*, na medida em que criou personagens mais próximos da humanidade atual do que os de Sófocles; e, procedendo assim, *amesquinhou* a obra, na medida em que a humanidade atual é incomparavelmente mais mesquinha do que a que nos é apresentada nas tragédias gregas; sem mencionar o fato de que, afinal de contas, Sófocles é um gênio e Anouilh, apenas, um escritor talentoso e sensível!

Mas tentemos esquecer, por um instante, a *Antígona*, de Sófocles, e concentremo-nos na peça de Anouilh. Indiscutivelmente o texto possui uma carga emocional e intelectual capaz de prender o interesse da platéia e de comovê-la, é forçoso reconhecer, a bem da verdade, que a carga intelectual à qual aludimos não exige muito esforço do espectador médio e ao mesmo tempo faz com que ele se sinta inteligente. Quer-nos parecer que um dos maiores méritos do autor consiste em não ter tomado, no conflito que opõe os dois personagens principais e as idéias que eles representam, um partido arbitrário e fácil a favor do mais *simpático*; se *torcemos* por Antígona, se ela nos comove, nos inspira piedade e nos causa admiração pela pureza e pela força do seu inconformismo, não podendo odiar a Creon, mesmo quando Antígona o odeia, não podemos deixar de sentir nêlo talvez o mais denso e rico de todos os personagens presentes, e de reconhecer que justamente nos seus momentos de *cozinheiro* é talvez êle quem escolhe o caminho mais árduo, ingrato e necessário.

Falou-se muito no simbolismo político de *Antígona* de Anouilh. Não acreditamos que o autor tivesse tido a intenção de simbolizar, com a sua obra, a luta política dos homens livres contra a ditadura, pois neste caso não teria emprestado a Creon argumentos tão fortes e respeitáveis, que não são, em absoluto, os argumentos convencionais das ditaduras. É normal, porém, que na França ocupada e sedenta de liberdade, a peça tenha suscitado, em 1942, uma interpretação semelhante. Para nós, o que está essencialmente em jogo na peça de Anouilh, é um angustiado protesto contra a incessante perda da pureza original que o simples fato de viver e de conviver traz em si; é a utilidade de um gesto aparentemente inútil, se êsse gesto é a única expressão possível das nossas convicções; e é a cruel condição dos que detêm nas mãos o chamado *poder*, que não têm direito a êsses gestos inúteis, enquanto que ao simples indivíduo é sempre concedido o *direito de dizer não*.



movimento teatral

BÁRBARA HELIODORA, crítico teatral do Jornal de Brasil, ex-integrante de O TABLADO e colaboradora destes CADERNOS, foi nomeada Diretor do SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que essa nomeação constitui o acontecimento mais importante deste primeiro semestre, já que BÁRBARA HELIODORA goza de enorme prestígio no seio da classe teatral, não só pela qualidade e honestidade de suas críticas no Jornal de Brasil, como também pelo conhecimento dos problemas do teatro nacional tantas vezes demonstrado, em análises objetivas, nessa mesma coluna.

A BÁRBARA HELIODORA, hipotecamos inteira confiança nessa nova fase de sua luta por um teatro melhor e não deixaremos de dar aos nossos leitores amplo noticiário sobre os planos de futuras atividades do SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO, assim que tiverem divulgação.

PRÊMIO MOLIÈRE

Na noite de estréia de DESCALÇOS NO PARQUE, serão entregues no palco do Teatro Maison de France os prêmios MOLIÈRE-JACQUES MARTIN (promoção da AIR FRANCE) aos vencedores de 1963.

- MARIA FERNANDA, melhor atriz, em UM BONDE CHAMADO DESEJO, de Tennessee Williams;
- RUBENS CORREIA, melhor ator em A ESCADA, de Jorge Andrade;
- AUGUSTO BOAL, melhor diretor, por A MANDRÁGORA, de Maquiavel;
- JORGE ANDRADE, melhor autor, com A ESCADA;
- PAULO JOSÉ, melhor figurinista, por A MANDRÁGORA;
- ANÍSIO MEDEIROS, melhor cenógrafo, por O CÍRCULO DE GIZ, de Bertolt Brecht e O VASO SUSPIRADO, de Francisco Pereira da Silva.

A respeito dos prêmios MOLIÈRE-JACQUES MARTIN, desejamos acrescentar que serão entregues anualmente, sendo a votação feita pelos críticos dos seis principais jornais do Rio de Janeiro. Todos os premiados receberão uma estatueta representando o busto de Molière e a importância de cem mil cruzeiros.

Ao receber do representante da AIR FRANCE o prêmio de melhor ator, RUBENS CORREIA terá nas mãos o seu terceiro prêmio pela sua interpretação em A ESCADA, de Jorge Andrade, pois já recebeu prêmio idêntico do CÍRCULO DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT) e da ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS TEATRAIS (ABCT).

Depois de uma estadia de seis meses em seu país natal, a Polônia, onde dirigiu BÓCA DE OURO, de Nelson Rodrigues e A VEREDA DA SALVAÇÃO, de Jorge de Andrade e ainda pronunciou grande número de conferências sobre o teatro brasileiro, ZIEMBINSKY está de volta entre nós.

De volta e já em grande atividade pois dirigiu uma nova produção de Oscar Ornstein, DESCALÇOS NO PARQUE, de Neil Simon, em tradução de Tati de Moraes, a estrear no Teatro Maison de France. ZIEMBINSKY também desempenha um dos principais papéis da peça, estando os outros a cargo de MARIA SAMPAIO, HELENA INÊS e CECIL THIRÉ. O cenário foi entregue ao talento de NAPOLEÃO MONIZ FREIRE.

Outra produção de Oscar Ornstein com estréia programada para julho no Teatro Copacabana: QUALQUER QUARTA-FEIRA, de Muriel Resnik, também em tradução de Tati de Moraes. Direção de Maurice Vaneau, cenário de Marie-Claire Vaneau e um elenco de "estrélas": TONIA CARRERO, JARDEL FILHO, MARGARIDA REY e SERGIO VIOTTI.

Enquanto não estréia QUALQUER QUARTA-FEIRA, FERNANDA MONTENEGRO continua brilhando no palco do Teatro Copacabana em MARY-MARY, de Jean Kerr, direção de Adolfo Celi. Estão também na peça: LEONARDO VILAR, OSWALDO LOUREIRO, CARLOS KROEBER e SÔNIA CLARA. O espetáculo está em cartaz há seis meses.

Outros sucessos de bilheteria neste primeiro semestre:

— OS DIREITOS DA MULHER, de Alfonso Paso, direção de Antonio de Cabo, com JARDEL FILHO, MARGARIDA DE WINDSOR, MARGARIDA REY, TEREZA RACHEL e SERGIO VIOTTI, entre outros, no Teatro Ginásio. Também há seis meses em cartaz.

— O CUNHADO DO EX-PRESIDENTE, de Aurimar Rocha, no Teatro de Bêlso. Direção do autor, que também está no elenco, assim como JORGE CHERQUES, ELOINA e José Maria Monteiro.

— TÔDA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA, de Gláucio Gil, novamente sucesso no Teatro Santa Rosa. GLAUCIO GIL e VERA VIANA nos papéis de "fera" e "donzela" respectivamente e mais ADRIANO REYS.

— O HÓSPEDE INESPERADO, de Agatha Christie, produção de Reynaldo Loyo no Teatro da Praça. Direção de Gilberto Bréa. Elenco: ISABEL TEREZA, CARLOS ALBERTO, GLAUCE ROCHA, PAULO SERRADO, entre outros.

Foram todavia apenas dois os textos de categoria que o público carioca teve ensejo de ver encenados até agora nesta temporada:

O grupo Decisão de São Paulo apresentou no Teatro Nacional de Comédia a esplêndida peça de Harold Pinter: O INOPORTUNO (*The Caretaker*). O espetáculo, dirigido por Antonio Abujanra, teve acolhida desigual por parte da crítica carioca.

Também ANTÍGONA, de Jean Anouilh, produção e direção de Antonio de Cabo no Teatro Jovem, foi recebida com restrições. Foi porém elogiadíssimo o desempenho de NATÁLIA TIMBERG, que volta aos palcos cariocas no papel de Antígona, depois de uma longa ausência. O espetáculo ainda conta com ótimas interpretações de PAULO PADILHA e WANDA LACERDA, Creon e a Ama, respectivamente.

Bárbara no serviço

Yan Michalski

A posse de Bárbara Heliodora no Serviço Nacional de Teatro, a realizar-se nos próximos dias, faz com que esta semana seja, para todos nós, uma semana de festa.

Não ficará bem para nós, que temos a honra de substituí-la nesta coluna, nos alongarmos sobre as raras qualidades de inteligência e de caráter da nossa colega, qualidades essas que nos dão a mais absoluta convicção do acerto da escolha feita pelo Ministro da Educação e Cultura. Antes do que com a pessoa de Bárbara Heliodora, queremos nos solidarizar hoje com a idéia que representa a sua ascensão à Direção do SNT e com as perspectivas animadoras que se abrem, graças a essa nomeação, diante do teatro nacional.

Acreditamos que toda a classe teatral do Brasil é unânime em considerar que as administrações anteriores do SNT não conseguiram fazer pelo nosso teatro o que seria necessário e exigível. Em certos casos por falta de uma visão suficientemente dinâmica e moderna, em certos casos por falta de coragem, em certos casos por falta de independência, seja pessoal seja política. Bárbara Heliodora leva para o SNT além do seu dinamismo pessoal, todo o dinamismo de uma geração teatral ainda jovem que ela representa e cujos esforços têm sido decisivos para o progresso do nosso teatro. Acrescentemos a isso um profundo conhecimento da organização teatral dos países mais adiantados, ponto este que consideramos de enorme utilidade. Ao mesmo tempo, Bárbara Heliodora leva para o SNT uma perfeita noção de independência e de imparcialidade, um completo descomprometimento de qualquer idéia que não seja a do *melhor teatro possível* que deve ser incrementado, estimulado, protegido e popularizado; e ninguém duvidará de que a sua vasta cultura teatral e o seu espírito crítico e analítico constituem elementos suficientes para que ela saiba distinguir qual é este *melhor teatro possível*.

Devemos constatar, no entanto, que as administrações passadas falharam não somente pelas razões que acabamos de apontar, mas também por outros motivos, inteiramente independentes da vontade e da capacidade dos respectivos diretores do SNT: uma estrutura e uma regulamentação administrativa em muitos pontos obsoleta; uma cruel dependência das verbas com as quais nunca se sabe quando e até que ponto se poderá contar; a inércia tradicional do nosso funcionalismo público; e, finalmente, o próprio caráter transitório do cargo, que tem tornado ilusório, em certos casos, qualquer planejamento a longo prazo e de longo alcance.

Todos êsses entraves estão de tal maneira enraizados na essência e na existência do SNT que, sinceramente, por mais que confiemos e acreditemos na diretoria recém-nomeada, não podemos deixar de nos sentir preocupados com a pesada quota de sacrifícios que ela terá pela frente. Neste sentido, só nos resta dirigir um apêlo ao Governô Federal, e particularmente ao Ministro da Educação e Cultura, para que forneçam permanentemente a Bárbara Heliadora o apoio e os elementos indispensáveis para que a sua ação possa ser realmente eficiente; e um outro apêlo a tôda a classe teatral, para que deu um voto de confiança à Diretora do SNT e para que compreenda que o cargo não foi criado com a finalidade precípua de manipular e distribuir subvenções, mas sim com o objetivo de assistir o teatro nacional e de ajudá-lo a se tornar um alto instrumento de arte, de cultura e — porque não dizer — de educação.

Nada sabemos ainda dos planos de Bárbara Heliadora para o início das suas atividades à frente do SNT; assim que fôr possível, divulgaremos aqui todos os pormenores dos seus projetos. Por enquanto, só podemos manifestar o orgulho e a satisfação que sentimos ao vermos a redatora titular desta seção assumir o mais alto e honroso pôsto que a vida teatral brasileira possa oferecer; e afirmar a nossa esperança de que ela saberá provar que o Brasil não precisa necessariamente ser — usando uma definição de autoria de Bárbara Heliadora — “o único país do mundo a possuir um Serviço Nacional de Teatro do Absurdo”.

(Do *Jornal do Brasil*, 27-5-64).

TEATRO

A história do teatro no Brasil, a partir da década de 1940, é a de uma luta verdadeiramente heróica dos que desassistidos, procuram dar ao país a educação viva e palpitante que só se encontra no palco. Não existe no mundo inteiro nenhum grande teatro que não seja assistido e subsidiado pelo Governô: nisto estão de acôrdo a Alemanha Ocidental e a União Soviética, a França e a Grã-Bretanha, a Itália e a Polônia. Mesmo nos Estados Unidos, onde há pelo teatro uma intensa e benéfica contribuição dos capitalistas que a Broadway apelidou de *anjos*, já se desenham as possibilidades de um Teatro Nacional, como o que recentemente o Governô entregou na Inglaterra a Sir Laurencê Olivier e ao crítico Kenneth Tynan.

Por que terão os grandes países do mundo um intêrêsse tão especial pelo teatro? Porque êle — cujo prestígio, contra tôdas as profecias, não foi abalado nem pelo cinema nem pela televisão — representa o maior repositório vivo da cultura de qualquer povo. Lorde Keynes, o grande economista que orientou seu debilitado país entre os escolhos financeiros do pós-guerra, foi quem, durante a guerra, empregou dinheiro do Governô no teatro; para levar o povo inglês, em luta terrível pela sobrevivência, às fontes da sua grandeza.

Nosso Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação, há anos se vem organizando para preencher no Brasil o vácuo governamental em matéria de teatro. Direções anteriores fizeram o esforço possível para, por assim dizer, habituar o Governô ao teatro. Mas continuamos longe de poder criar no Brasil o grande teatro dos países que prezam a sua cultura. A luta precisa prosseguir. O nôvo diretor do SNT não merece a confiança apenas por ser o crítico teatral dêste jornal. Tôda a classe reconhece sua devoção ao teatro e sua disposição de trabalhar sem descanso por êle. De inteligência e de coração Bárbara Heliadora é a pessoa capaz de trazer o Governô ao teatro e de levar o teatro ao povo.

(Do *Jornal do Brasil*, abril-64).

LIVROS NOVOS:

Editado pela Livraria Civilização Brasileira, em sua Coleção Universitária de Teatro, acaba de ser publicado **A Preparação do Ator**, de Stanislavski, em tradução de Pontes de Paula Lima.

O Tablado

O TABLADO iniciou o ano remontando um dos seus maiores sucessos: PLUFT, O FANTASMINHA, de Maria Clara Machado. A crítica aplaudiu a peça novamente e uma nova geração de crianças afluiu todos os fins de semana para assistir ao espetáculo que tem LÚCIA MARINA ACIOLY no papel-título, criado anteriormente por CARMEN SYLVIA MURGEL.

NAPOLEAO MONIZ FREIRE, que estreara anos atrás na profissão de cenógrafo com PLUFT, O FANTASMINHA, fêz um nôvo cenário, tendo sido aliás, além da autora e diretora, o único elemento que participou das duas produções. Todos os atôres da produção anterior foram substituídos por novos integrantes do elenco de O TABLADO.

Comemorando a passagem do 4º Centenário de nascimento de SHAKESPEARE, MARIA CLARA MACHADO prepara atualmente sua próxima produção: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, numa esplêndida tradução de MARIA DA SAUDADE CORTESAO. Os cenários e figurinos serão feitos por MARIE-LOUISE NERY e a estréia está prevista para setembro.

Hamlet Nova-Yorquino visto por Ziembinski

IAN MICHALSKI

Um espetáculo shakespeariano *sui generis* está fascinando Nova Iorque: uma das coisas mais difíceis, no momento, na grande cidade norte-americana, é conseguir-se um ingresso para a versão de *Hamlet* dirigida por John Gielgud e com Richard Burton no papel-título. A temporada na Broadway será estendida por seis semanas além do que estava previsto, e as estatísticas norte-americanas constataam que esta será a mais longa permanência de *Hamlet* em cartaz, com 140 representações consecutivas.

Os primeiros comentários que recebemos diziam, apenas, que se tratava de uma montagem "com roupas modernas". No intuito de sabermos maiores detalhes sobre a montagem que tanto entusiasmo tem suscitado, fomos ouvir Ziembinski que, por ocasião da sua recente viagem aos Estados Unidos, teve a oportunidade de assistir à encenação de Gielgud.

"Várias tentativas de modernizações — ou de atualizações, palavra que me parece mais oportuna — da obra de Shakespeare, têm sido realizadas anteriormente. Nem sempre tais tentativas são feitas simplesmente através do traje moderno; aliás a apresentação de um texto shakespeariano em roupas modernas implica ou na necessidade de modificar o texto em certos lugares, ou na criação de choques entre o texto e a forma de representação. Há uma maneira melhor de aproximar Shakespeare do público de hoje, explorando-se elementos de aproximação implícitos no próprio conteúdo do texto, antes de ater-se, apenas, a uma modernização dos figurinos.

A encenação de Gielgud, porém, não tem nada de gratuito, e não seria justo, nem exato, dizer apenas que ele fez uma montagem de *Hamlet* com trajes modernos. O diretor não procurou, na verdade, transportar o drama do príncipe da Dinamarca da época dele para a época de hoje; procurou, isto sim, retirar esse drama de qualquer localização dentro de qualquer época, de modo a deixar subsistir o problema *em si*, o problema humano liberto e independente do tempo.

Para conseguir tal efeito, Gielgud aboliu qualquer construção cenográfica que possa identificar o local e a época da ação, deixando o palco nu, o palco de ensaio, com apenas algumas composições de praticáveis e de entradas e saídas indispensáveis para o desenrolar da ação.

Os falados trajes modernos não são, na realidade, fi-

gurinos modernos, mas sim roupas que os atôres teriam usado, normalmente, nos ensaios, sendo essas roupas puxadas, todavia, para o sentido exigido pelo caráter dos personagens. Polônio, por exemplo, veste um elegante terno azul-marinho e todo o seu aspecto é de um homem metuculoso e que zela pela sua aparência. Com isso não temos no palco um Polônio meio bufão e meio imbecil, como tantas vezes se vê nas montagens convencionais, mas sim um ancião debilitado física e intelectualmente pela idade, mas no qual é evidente um certo senso de responsabilidade, que nos faz compreender por que e como ele chegou à alta posição que ocupa.

Tôda a empostação formal do espetáculo é, portanto, a de um ensaio corrido. O uso dos acessórios também se enquadra nesta concepção: as espadas, por exemplo, não são carregadas pelos atôres durante todo o espetáculo, mas apenas utilizadas nos momentos em que o seu uso é imprescindível, e abandonadas em seguida. As reverências e certos gestos que marcam o tom cerimonioso da Côte são esboçados, mas tudo o que não é cerimonioso passa do plano do costume da época para o plano documentário da condição humana acima de qualquer época. Esta concepção dá aos atôres uma enorme liberdade de resolverem seus problemas interpretativos da madeira mais próxima da sua sensibilidade bem como da sensibilidade do público. Richard Burton, por certo, não é o melhor Hamlet que já vi, mas é, provavelmente, o Hamlet que a gente melhor compreende, cujas motivações e cujo comportamento *passam* o mais claramente possível para a platéia. A concepção de Gielgud dá ao público nova-iorquino a possibilidade de assistir a *Hamlet* como se estivesse assistindo a uma peça de O'Neill ou de Miller."

Apesar de considerar o resultado da encenação de Hamlet altamente positivo, Ziembinski não esconde a sua preferência pela montagem de *Rei Lear*, realizada por Peter Brook, onde a ação foi deixada dentro da sua época, mas vista através de um prisma analítico de um diretor moderno. "Acho que *Rei Lear*, de Brook — concluiu Ziembinski — é a coisa mais importante que já vi em teatro, da mesma forma como *Oito e Meio*, de Fellini, é o fenômeno mais importante que já vi em cinema."

**Publicação e texto à disposição dos
leitores na secretaria d'O TABLADO :**

da Editôra AGIR :

	Cr\$
Auto da Compadecida, de A. Suassuna	1.000,00
Bodas de Sangue, de Garcia Lorca	800,00
D. Rosita a Solteira, de Garcia Lorca	800,00
Diálogo das Carmelitas, de Bernanos	800,00
A Harpa de Erva, de Truman Capote	800,00
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel ...	800,00
A Longa Jornada Noite a Dentro, de O'Neill...	800,00
O Living-Room, de Graham Greene	800,00
Natal na Praça, de Henri Ghéon	800,00
A Rinoceronte, de Ionesco	800,00
A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt...	800,00
Pedreira das Almas e O Telescópio, de J. Andrade	800,00
Yerma, de Garcia Lorca	800,00
Teatro Infantil, de M. C. Machado	700,00
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Ca- maleão Alface — O Embarque de Noé), de M. C. Machado	700,00
<i>Textos :</i>	
Os Cegos, de Ghelderode (CADERNOS n.º 24)	200,00
A Farsa do Advogado Pathelin	200,00
A Farsa do Pastelão e da Torta (CADER- NOS 23)	200,00
O Urso, de Tchekov	200,00
Uma Consulta, Artur Azevedo (CADERNOS, n.º 25)	200,00

Pedidos para o TABLADO — CADERNOS DE TEATRO,
av. Lineu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico --
Rio de Janeiro, GB.