

Crop



REVISTA DA ÁREA DE
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

GUEST EDITOR
MARIA SÍLVIA BETTI

Sumário

Apresentação.....	9
<i>Maria Sílvia Betti</i>	
The World Home.....	13
<i>Edward Bond</i>	
Language and Style in Pinter's <i>Writing For The Theatre</i>	15
<i>Célia Maria Arns de Miranda</i>	
Moving away from the "center": on theory, drama and performance.....	31
<i>Margarida Gandara Rauén</i>	
Shakespeare na restauração: <i>A ilha encantada</i> de Dryden e Davenant, uma adaptação de <i>A tempestade</i>	53
<i>Liana de Camargo Leão</i>	
Shakespeare, o eterno contemporâneo.....	83
<i>Barbara Heliadora</i>	
Redefining Shakespearean Festive Comedy: <i>Twelfth Night</i> On Stage and Screen.....	105
<i>Anna Stegh Camati</i>	
Representing The Easter Rising: Denis Johnston's <i>The Scythe and The Sunset</i>	121
<i>Beatriz Kopschitz Xavier Bastos</i>	

<i>Dancing at Lughnasa: do Teatro para o Cinema - Aspectos da Narrativa.....</i>	145
<i>Domingos Nunes</i>	
<i>The Voyage Inheritance: An Aesthetic View Within a Shavian Political – Social Concern.....</i>	167
<i>Glória Sidenstricker</i>	
<i>Confluence of Multiple Points of View: Three Plays For Ireland, by Stewart Parker.....</i>	183
<i>Munira H. Mutran</i>	
<i>Elementos recorrentes nas Obras de Arthur Miller presentes em Danger: Memory!.....</i>	207
<i>Alexandre Feldman</i>	
<i>O Caráter Trágico de Morte de um Caixeiro Viajante.....</i>	223
<i>Cláudio Morais de Faria</i>	
<i>Quem Tem Medo de Abdias do Nascimento?.....</i>	241
<i>Gerson Vieira Camelo</i>	
<i>O Sonho Americano de Edward Albee.....</i>	257
<i>Daniela Ramos</i>	
<i>Trazendo a Guerra para o Palco.....</i>	277
<i>Roberto Rillo Biscaro</i>	
<i>A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos.....</i>	307
<i>Arlete Cavaliere & Elena Vássina</i>	

Estética Teatral de Brecht: Fôlego de Gato?.....	329
<i>João Alfredo Dal Bello</i>	
O Hiperdrama e as Mudanças na Narrativa Dramática.....	343
<i>Luci M. Collin Lavalle</i>	
<i>Ficção Científica e Teatro: uma curta introdução.....</i>	353
<i>Roberto de Sousa Causo</i>	
Resenha: Rei Lear. William Shakespeare.....	371
<i>Resenhado por José Roberto O'Shea</i>	
Entrevista com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão.....	377
Entrevista com Barbara Heliodora.....	389

Crop. 7, 2001

Apresentação

Este número da revista CROP é dedicado aos estudos do teatro no campo de pesquisa de Literaturas de Língua Inglesa dentro e fora da área de LILINA da USP, reunindo a produção de docentes, alunos e de pesquisadores de várias instituições. Seu objetivo é divulgar a pesquisa e a reflexão crítica sobre o teatro de língua inglesa, as teorias teatrais que o fundamentam e seus desdobramentos. A revista conta, ainda, com uma entrevista com o diretor teatral Sérgio de Carvalho, da Companhia do Latão, e com um poema inédito do dramaturgo inglês Edward Bond, especialmente cedido para este número quando de sua visita ao Brasil, em outubro deste ano.

Maria Sílvia Betti
Editora deste número

The World Home*

Edward Bond

The events are great
The poem is small
It is the paen that always comes from the ruins
There was a giant
In his land there were many beggars
He said cut off their hands
Then there were no more beggars
But on the eleventh of September two thousand and one
The world became a village
The giant crouches behind his dwarfs

* In October 2001, the British playwright Edward Bond visited Brazil to participate in “O Teatro e a Cidade”, a seminar organized by the Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, consisting of a series of debates under the general coordination of the theater director Sérgio de Carvalho. The manuscript of this poem, reflecting on the impact of the events of the 11 of September, was, then, kindly awarded for publication in CROP by Bond himself.

BOND, Edward. *The World Home*.

There is nowhere to hide anymore
The events that began in ancient Ur
When rich and poor first lived side by side in a city
Have run to the rim of the world
When the basis of life changes everything changes
We have not learned to change in peace
The industrial revolution is followed by two world wars
The contradictions always appear
In the river the crocodile rises:
its eyes punctuation marks on an invisible sentence –
water cascades from trenches in its back
We are like parents who do not even know the names
of their children
How can we call them when there is danger?
History is the record of the past and the story of the future
Hunger and humiliation are the morality of the oppressed
Revenge cannot do the work of justice
As this is a sentence in history it must also be read backwards
The two Towers of Babel have fallen
Now where there is no justice there can be nothing
The earth must become the home of the world

Edward Bond
01 October 01

Language and Style in Pinter's *Writing For The Theatre*

*Célia Maria Arns de Miranda**

Literary critics have acknowledged that the roots of Pinter's relativistic standpoint and the way he manipulates language can be located in modern physics and modern philosophy. In fact, since Einstein's theory of relativity and Heisenberg's uncertainty principle, contemporary language philosophers have carried these revolutionary insights a step further by advocating the impossibility to represent the world, which depends on discourse for its existence.

As our knowledge of the world is grounded upon discourse, in a sense, we create the reality we perceive through language. To the question of the nature of truth, philosophers throughout the ages have not only given different answers but different kinds of answers, i. e. , different approaches to the question. These approaches can be divided into two main groups, which are contrasting and complementary. The first approach which has been denominated correspondence theory asserts that truth is discovered by a process of knowing, while the second,

* Professora de Literaturas Inglesa e Norte-Americana na Universidade Federal do Paraná.

called coherence theory advocates that truth is created by a process of making. In his *Philosophical Investigations*, Ludwig Wittgenstein has elaborated a sophisticated theory which sees “language not simply as an image of reality, but as an instrument in terms of which reality is realized, made real. “... Truth and falsehood become properties of language alone, to which “reality” – that impossible hypothesis – is both indifferent and irrelevant.”¹

It is unlikely, however, that Pinter has been directly influenced by the philosophy of Wittgenstein; there is much more probability that his vision has been shaped by the general “Zeitgeist” of the times, having absorbed ideas from Bakhtin, the Russian formalists, Proust, Chekhov, Beckett, Kafka, Hemingway, Dostoevski, Joyce and Henry Miller, among others. Of these Pinter says, Kafka and Beckett had made the greatest impression on him: “...when I read them it rang a bell ... within me. I thought: something is going on here which is going on in me too”.²

Valuable insights into the theoretical implications of modern drama can be found in the publications of professional critics but much of the best material comes from the dramatists themselves. In their various writings, the modern English dramatists have shown to be highly conscious of the problems of their craft. And, when the writer has also been an actor and/or a producer, as it is the case of Harold Pinter, this consciousness is coupled with an intimate knowledge of the theatre itself.

¹ GRANT, P. *Realism*. London, Methuen, 1970. p. 8-12.

² Pinter interviewed by John Sherwood, B. B. C. European Service, 3 rd March 1960. In: ESSLIN, M. *Pinter: a Study of his Plays*. 3 ed. London, Methuen, 1977. p. 36.

Crop, 7, 2001

In his essay *Writing for the Theatre* (1964), Pinter acknowledges that even after having written nine plays, each one being “a different failure” for him, it is much more difficult to attempt to rationalise on the process of writing³. In providing a critical essay of his own method of construction, Pinter examines the fundamental aspects of his dramatic writing. Although it must be stressed that Pinter completely refutes the idea of being considered “a theorist” or “a reliable commentator on the dramatic scene”⁴, the playwright writes a theoretical study on his aesthetic vision, which is an excellent way to gain insight into his plays, which gave the audience so much difficulty. The present paper, after a brief introduction, will concentrate on the most representative premises and insights of Pinter’s essay which will be illustrated with examples from selected plays.

Pinter’s work is resistant to categorization. Because of his use of a tramp as the central figure of *The Caretaker* (1960), which was seen as derivative of *Waiting for Godot* (1953), he first became identified with the Theatre of the Absurd, a label popularized by Martin ESSLIN’s influential study published in 1961. However, according to Christopher INNES, this interpretation of his work became increasingly difficult to justify, since there are specific and recognisable social and political contexts in his later plays.⁵ Although on the surface, the avoidance of coherent characterization and logic might seem sufficient to link Pinter with the Absurdist, the critics tended to realize that the contexts of his work do not strike us as unreal as those of Kafka and Beckett.

³ PINTER, Harold. *Writing for the Theatre*. In: GOETSCH, Paul. ed. *English Dramatic Theories: 20th Century*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1972. p. 124.

⁴ PINTER, *Writing*, 118.

⁵ INNES, Christopher. *Modern British Drama (1890 – 1990)*. Cambridge University Press, 1992. p. 279.

Pinter's attitude as a playwright is paradoxical: although he catches "... his characters at the decisive points of their lives, when they are confronted with the crisis of adjustment to themselves ...⁶, they seem to be sexually (with the exception of *The Lovers* (1963) and *The Homecoming* (1965)), socially and politically alienated. When Kenneth Tynan asked Pinter in a radio interview in 1960, why his characters never demonstrated any interests in sex, politics and general ideas, Pinter replied that "... he was dealing with characters who stood at essential turning points in their lives... [that he was] dealing with these characters at the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone... We all... may have sexual relationships or go to political meetings or discuss ideas, but when we get back to our rooms and we are faced with a bed and we are either alone or with someone else, then... I don't think we go on long about ideas or political allegiances.... Before you manage to adjust yourself to living alone in your room... you are not terribly fit and equipped to go out and fight battles..."⁷ In

Pinter as in Beckett and Kafka, there is a tendency to deal with extreme situations, with men at the end of their limits.

In Christopher INNES' words, Pinter's essential pessimism together with the author's preceding comment of his early plays, contributed to the misinterpretation of his works as being completely devoid of social and political commitment. Anyway, in his most recent plays, *One for the Road* (1984) and *Mountain Language* (1988), Pinter deals with political subjects openly.⁸ Concerning the avoidance of specific political references in his early plays, Pinter states that it was the result

⁶ ESSLIN, *Pinter*, 35.

⁷ Pinter, interviewed by K. Tynan in the series *People Today*, B. B. C. Home Service, 24th October 1960; pre-recorded 19th August 1960. In: ESSLIN, *Pinter*, p. 34.

⁸ INNES, *Modern British Drama* (1890-1990), 280.

Crop, 7, 2001

of looking on “politicians and political structures and political acts with ... detached contempt. To engage in politics seemed to me futile”⁹. However, it must be stressed that even his later “politically engaged” drama represents a moral commitment, rather than a belief that the stage can change the world as it is observable in the didactic or propagandist approach of John Arden and Edward Bond.

Although many of Pinter’s plays are variations on the subjects of domination, control, exploitation, subjugation and victimization¹⁰, even in his later “politically engaged” drama, he “... depicts these political themes in purely personal terms. It is the psychology of politics rather than the social effect that is analysed; and this reduction of politics to a worm’s eye view of the boot that crushes it, is the typical of all Pinter’s dramaturgy”¹¹. This exposure to constant danger explains the feeling of insecurity, uncertainty, loneliness and isolation of the characters.

In the essay *Writing for the Theatre*, Pinter discusses, among other aspects, three major issues that preoccupy him in his dramaturgy: the problems of identity, of motivation and of verification, which are the basic problems not only for Pinter but for contemporary dramatists as a whole¹². Whereas most writers use speech as a vehicle for ideas and for character revelation, Pinter “... sees it as a tuning fork of the

⁹ INNES, *Modern British Drama*, 280.

¹⁰ Pinter’s characters who are “... the victims of [the] Establishment, scapegoat clowns, may themselves be cogs in the Establishment wheel, until that wheel runs over them”. *The Dumb Waiter* is a clear illustration of the preceding statement. In: COHN, Ruby & DUKOBE, Bernard F. *Twentieth Century Drama: England, Ireland, the United States*. New York, Random House, 1966. p. 618.

¹¹ INNES, *Modern British Drama*, 281-82.

¹² ESSLIN, *Pinter*, 38.

unconscious”¹³: what the characters say is a key which unlocks a door to what is unsaid. By stressing the impossibility of conveying a complete and precise exposition of the character’s identity and motivations, Pinter acknowledges that speech is a constant stratagem to cover the self and “... what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves...”¹⁴ Reality signifying a firm, settled, unequivocal state doesn’t exist for Pinter.

“Pinter’s theatre is a theatre of language; it is from the words and their rhythm that the suspense, dramatic tension, laughter and tragedy spring. Words, in Pinter’s plays, become weapons of domination and subservience, silences explode, nuances of vocabulary strip human beings to the skin”¹⁵. The critics praise Pinter with regard to his technical ability stressing that he uses language marvellously¹⁶ as a superb craftsman being able to create atmosphere with words that sometimes are violent and unexpected.

In *The Homecoming*, where the total potentialities of language are explored, Max’s rage lacerates the air with his violent invective: he swears his family with violent language although his sputtering and furious tone is fused with his helplessness.

¹³ LAHR, J. (ed.) *A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*. New York, Grove Press, 1971. p.133.

¹⁴ PINTER, *Writing*, 123.

¹⁵ ESSLIN, *Pinter*, 38.

¹⁶ Gareth Lloyd Evans exalts Pinter as being a “supreme verbal magician...”In: EVANS, G.L. *The Language of Modern Drama*. London, Biddles, 1977. p. 171.

Crop, 7, 2001

Max: “One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another”.¹⁷

Pinter, however, never allows the rhetoric to become simply a burlesque. When Max meets Ruth for the first time, his words become magical, not only predictable but something with the potential of illuminating the moment. He looks at her straight in the eyes and reports that she is a “smelly scrubber”, “a stinking pox-ridden slut”¹⁸. Experience and fantasy intersect: as Max’s words have a direct relation with Ruth’s final situation in the house, they echo throughout the play and reinforce the idea of the multiplicity of connotations. In Pinter, “words, like the objects they define, have a chameleon quality”¹⁹: the word “scrubber”, for example, pronounced by Max at the beginning of the play, is transformed into a new meaning by the greedy sexual appetite of the family at the ending.

Lenny: Make the beds.

Max: Scrub the place out a bit.

Teddy: Keep every one company²⁰

Pinter’s extraordinary talent for suggestive obliquity in his dialogue is distinctively his own, and if it has ancestry at all, it may be said that he might have been influenced by Chekhov, whom he eventually supercedes with his indirect, dry, measured style, projecting his view that “...life is much more mysterious than plays make it out to be. And it

¹⁷ PINTER, H. *The Homecoming*. New York, Grove Press, p. 19.

¹⁸ PINTER, *The Homecoming*, 41.

¹⁹ LAHR, *A Casebook*, 133.

²⁰ PINTER, *The Homecoming*, 78.

is this mystery which fascinates me; what happens between the words, what happens when no words are spoken at all”²¹. Pinter claims that his aim has been to find dramatic ways of revealing the threat behind the evasive exchanges of everyday life, and to convey the tension between people who think they know each other.

In his essay Pinter has asseverated that his work is more realistic than that of conventional realism although he stresses that “... what goes on in [his] plays is realistic, but what [he’s] doing is not realism”²². Pinter claims that in his search for a higher degree of realism in the theatre, he has rejected the “well-made play” formula and the kitchen-sink-school because they provide too much information about the background and motivation of the characters. This is highly unrealistic and implausible due to the fact that in real life we are constantly dealing with people whose early history, family relationships or psychological motivations are totally hidden from us. We could extend this problem a step further if we reckon that even inside our home, we never get to know why our brother, sister, mother or husband engage in specific actions. Even if we ask them for the real motives of their choices, their answers will be no safeguard either, because they might lie or invent stories, since people are always careful not to reveal what goes on in their innermost being.

“... the explicit form which is so often taken in the twentieth century drama is ... cheating. The playwright assumes that

²¹ Pinter’s pronouncements for the film *Accident in Sight and Sound* (1966). In: STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice (2)*: Symbolism, Surrealism and the Absurd. Cambridge University Press, 1983. p. 134.

²² COHN, & DUKOBE, *Twentieth Century Drama*, 618.

Crop, 7, 2001

we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's ideology ... When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before and which is just happening at this moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table. The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in. We'd love to know who it is, we'd love to know exactly what he has on his mind and why he comes in, but how often do we know what someone has on his mind or who this somebody is ... and what his relationship is to the others."²³

Pinter rejects the idea of the omniscient playwright: the author's job is not "to impose upon the [characters], not to subject them to a false articulation", not to have an absolute understanding of them. It's necessary, in Pinter's words, to allow the characters to move freely, to "listen" to their clues, to let them live²⁴. This is Pinter's realism.

Concerning the lack of biographical data about the characters and the ambiguity of what they say, Pinter postulates that the "...desire for verification ... is understandable but cannot always be satisfied... there can be no hard distinction between what is real and what is unreal nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either

²³ Pinter interviewed by John Sherwood, B.B.C. European Service, 3 rd March 1960. In: ESSLIN, *Pinter*, 38-39.

²⁴ PINTER, *Writing*, 122-123.

true or false; it can be both true and false"²⁵. In naturalism the audience had become used to read what the characters say as truth. In Pinter's rhetoric, the audience knows as much about the characters as the characters do about themselves and the other characters. They also struggle to differentiate between fact and fantasy. The playwright contests the imposition of a single, authoritative point of view, and relies on the premise that reality is provisional, a series of constructions, artifices and impermanent structures²⁶.

In *The Homecoming*, Lenny's verbose fantasy and his ability to manipulate the words create a strong visual image that momentarily convinces us. His rhetoric which is counterbalanced by Ruth's cool analysis gives the characters and the audience the power to choose whether it is fact or fiction²⁷.

Lenny: One night, not too long ago, one night down by the docks, I was standing alone under an arch, watching all the men jibbing the boom, out in the harbour and playing about with the yardarm, when a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days. She'd lost track of my whereabouts. However, the fact was she eventually caught up with me, and when she caught up with me she made me this certain proposal. /.../ So I just gave her

²⁵ PINTER, *Writing*, 120.

²⁶ Pinter affirms in his essay that "... there are at least twenty – four possible aspects of any single statement, depending on where you're standing at the time or on what the weather's like. A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. It will be immediately be subject to modification by the other twenty – three possibilities of it. No statement I make, therefore, should be interpreted as final and definite..." PINTER, *Writing*. In: GOETSCH, p. 118.

²⁷ LAHR, *A Case Book*, 131.

Crop, 7, 2001

another belt in the nose and a couple of turns of the boot and sort of left it at.

Ruth: How did you know she was diseased?

Lenny: How did I know?

Pause.

I decided she was.

Silence.²⁸

The impenetrability of other people's lives, their feelings, their true motivations, is precisely an essential feature of the world and of our own experience of it. The problem of verification is closely linked with Pinter's use of language: as "communication is too alarming, to enter into someone else's life is too frightening and to disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility"²⁹, there is a deliberate evasion of communication: the language, as a result, becomes highly ambiguous, incoherent, illogical, ungrammatical, elliptical, repetitious and inconclusive. One basic problem for Pinter, as Quigley argues, is that truths about the characters' past and present are not available as the informants are not reliable. We are provided with a variety of potential truths, each of which is influenced by the needs of the speaker at the moment it is voiced. There is no single truth. Reality in Pinter is not one "independent of the characters, but a reality that is constantly being negotiated by them"³⁰. As "truth and reality are negotiable concepts", then language becomes "...a tool in the battle for survival, the struggle of each character to impose his or her view of reality upon the others.

²⁸ PINTER, *The Homecoming*, 30-31.

²⁹ PINTER, *Writing*, 122.

³⁰ QUIGLEY, Austin E. *The Pinter Problem*. Princeton University Press, 1975. P. 69-71.

We must remember that if reality is negotiable, then... we are always in danger”³¹. *The Caretaker* proves the validity of the preceding argument, when we observe that each of the three characters of the play is attempting to gain exclusive possession of the room where the action takes place, by playing one of the others off against the third.

In Pinter’s plays, the indeterminacy of the characters, the ambiguity of events and the evasive language heighten the dramatic tension of the action: is the old man in *The Caretaker* really called Davies, or is he called Jenkins? Why is Stanley in *The Birthday Party* being pursued by two sinister figures? Why does Ruth in *The Homecoming* accept the offer to become a prostitute so calmly? Those questions are not raised by Pinter to be answered. They are raised as metaphors of the fact that life itself consists of succession of such questions which cannot be answered. A play, as Pinter stresses, is not an essay with the last act being a resolution or a happy ending. “To supply an explicit moral tag seems to be facile, impertinent and dishonest”³². When Pinter refused to provide an explanatory note for the first production of *The Birthday Party*, he commented the following: “...everything to do with the play is in the play... Meaning begins in the words, in the action, continues in your head and ends nowhere... Meaning which is resolved, parcelled, labelled and ready for export is dead”.³³ Each of Pinter’s dramatic situations is designed to have “any number of implications”, so that each spectator can apply it to his own experience.

³¹ ABBOT, Anthony S. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1989. p.188.

³² PINTER, *Writing*, 121.

³³ INNES, *Modern*, 283.

Crop, 7, 2001

Like Beckett, Pinter has also exerted considerable influence among his contemporaries, although on a lesser scale. In Edward Albee's *The Zoo Story*, we have the territorial claim of the two strangers on a park bench, which is clearly reminiscent of Pinter, who also shows human beings desperately struggling to make human contact, generating an exciting sense of danger in the dialogue. There are also points of convergence in Pinter's and Tom Stoppard's work. In *Theatre and Anti-Theatre*, Ronald HAYMAN has asseverated that "both playwrights create a theatrical equivalent of the time-space continuum"³⁴, which leaves their work open to multiple interpretations, since they have substituted style for substance, because they have realized that the verbal universe is the only reality that exists. HAYMAN states that the description Clive JAMES makes in *Encounter* of Stoppard's universe could also be applied to Pinter's world:

It is the plurality of contexts that concerns Stoppard: ambiguities are just places where contexts join. And although Stoppard's transitions and transformations of context might be thought of, either pejoratively or with approval, as games, the games are, it seems to me, at least as serious as Wittgenstein's language games – although finally, I think, the appropriate analogies to Stoppard's vision lie as much in modern physics as in modern philosophy.³⁵

³⁴ HAYMAN, Ronald. *Theatre and Anti-Theatre: New Movements Since Beckett*. London, Secker & Warburg, 1979. p. 130.

³⁵ JAMES, Clive. *Count Zero Splits the Infinite: Tom Stoppard's Plays. Encounter*, 45:60-1, nov. 1975.

References

- ABBOT, A. S. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1989.
- BRADBURY, M. & PALMER, D. *Stratford-Upon – Avon Studies 19*. London, Edward Arnold, 1981.
- CAMATI, A. S. *The Seriocomic Theatre of Tom Stoppard: Parodic Theatricality in Travesties*. São Paulo, 1987. (Tese de Doutorado defendida na USP)
- COHN, R. & DUKOBE, B. F. *Twentieth Century Drama: England, Ireland, the United States*. New York, Random House, 1966.
- DUTTON, R. *Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey*. The Harvester Press, 1986.
- ESSLIN, M. *Pinter: a Study of his Plays*. 3ed. London, Methuen, 1977.
- _____. *The Theatre of the Absurd*. London, Penguin, 1977.
- EVANS, G. L. *The Language of Modern Drama*. London Biddles, 1977.
- GASCOIGNE, B. *Twentieth Century Drama*. London, Hutchinson University Library, 1962.
- GOETSCH, P. (ed.) *English Dramatic Theories*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1972.
- GRANT, P. *Realism*. London, Methuen, 1970.
- HAYMAN, R. *Contemporary Playwrights: Harold Pinter*. London, Heinemann, 1968.
- _____. *Theatre and Anti-Theatre: News Movements Since Beckett*. London, Secker & Warburg, 1979.

Crop, 7, 2001

INNES, Christopher. *Modern British Drama (1890-1990)*. Cambridge University Press, 1992.

JAMES, C. *Count Zero Splits the Infinite*. Tom Stoppard's Plays. Encounter, 45:60-1, nov. 1975.

LAHR, J. (ed.) *A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*. New York, Grove Press, 1971.

PINTER, H. *The Caretaker*. London, Methuen, 1967.

_____ *The Dumb Waiter*. London, Methuen, 1966.

_____ *The Homecoming*. New York, Grove Press, 1967.

QUIGLEY, A. E. *The Pinter Problem*. Princeton University Press, 1975.

STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. (Vol. 2) Cambridge University Press, 1983.

WAUGH, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self – Consciousness Fiction*. London, Methuen, 1984.

Moving away from the “center”: on theory, drama and performance

*Margarida Gandara Rauhen**

There are many ways in which the transmission of William Shakespeare’s dramatic works in Brazil limits reception and leads to the condition of dependence not only on English culture, but on much broader frames of reference. I begin dealing with this issue by examining problems that are pertinent to translation: the treatment of verse, the choice of source texts and the apparent lack of interest that translators have had on quarto and Folio versions, as well as on promptbooks. I shall also discuss the fascination with timeless and universal features that has led appropriators of Shakespearean drama to simply import ideas, values and archetypes, rather than establishing a critical relationship with the pretexts in performance.

Translation and the treatment of verse

One of the foremost themes in the translation of Shakespeare’s works in Brazil is the treatment of verse. The change of poetry into

* Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Curitiba - Brazil.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

prose has been as controversial as the use of dialects and accents in anglophone countries. Moved by the essentialist drive to preserve the author’s intentions, purists such as Barbara Heliodora argue that verse should be rebuilt. Others whom I shall call revisionists, such as Millor Fernandes, have claimed that prose is more adequate for audiences nowadays. Each of these radical stances has a coherent set of arguments. Purists normally discuss the literary qualities and the beauty of Shakespearean poetry, as well as its dramatic function in establishing differences of status and hierarchy among characters. Regarding the iambic pentameter, the contradiction is startling: although purists are aware of the fact that it was developed by Elizabethan playwrights to cater to the everyday register of their audiences, they normally pursue equivalence but have to cope with the impossibility of rebuilding the iambic pentameter in Portuguese! In keeping with the need to adapt the form, they cannot be “faithful.” Revisionists, rather than relying on rigid metrics, might advocate that aspects of sound and rhythm in poetry can be “recovered” when diction and imagery choices are effective; the social features of discourse, likewise, can be captured in titles and other lexical indicators of hierarchy and respect available in Portuguese.

Arguments such as these, however, don’t seem to focus the relationship between poetry and acting. Although it is believed that audiences of Shakespeare’s plays in the sixteenth and early seventeenth centuries enjoyed the iambic pentameter, some translators seem to have an idyllic vision of Shakespearean verse in performance. Heliodora, for instance, in spite of having a clear concern with the theatrical dimension, pursues equivalence in translation and claims that “the translator should have long experience in conversing with the original, that he should be very sensible to the music of Shakespeare’s verse, and that the rhythms of the original be so easily accessible to his ear that he can

Crop, 7, 2001

look for the equivalent rhythms in Portuguese ...”(228).¹ Translators should perhaps keep in mind that research about staging suggests a much more dynamic use of text in performance: “With the players accustomed to holding the attention of audiences many of whom were on their feet closest to the stage, the words must have been rattled of at speeds markedly higher than modern armchair audiences are now used to. ... Through the 1590s contemporary accounts claimed that performances of plays of average length, 2,500 lines, took no more than two hours. That was for plays that take three now, even with cuts”(Gurr 178).²

Cicely Berry,³ who was voice director of the Royal Shakespeare Company, suggests that information about pronunciation at Shakespeare’s time is still precarious: “... although we do not know precisely how Elizabethan English was pronounced, we do know that it was nothing like today’s RP (Received Pronunciation) and that the vowels were longer and more open, the final ‘r’s’ were pronounced, and it was probably much closer to present-day Warwickshire speech. This ought to give us a kind of freedom, for, as we shall see, it is the vigour in the language that is crucial, and not an accepted set of vowel sounds”(Berry 33). Such freedom includes the need to appropriate the playtext according to current staging procedures, in theaters that are completely different from the Globe.

A crucial aspect of difference is the technology of microphones and voice amplification. It is amazing to realize that so much is said

¹ HELIODORA, Barbara. “My reasons for translating Shakespeare.” IN *Ilha do Deserto* (36). Florianópolis, Brazil: Jan./June 1999, 219-236.

² GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. 3 ed. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

³ BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York: Applause, 1987, 1992.

about “respecting” Shakespeare’s dramatic poetry, while the relationship between the verse and its suitability for a specific theatrical situation is practically ignored: actors relied on verse as they projected and made reverberate their voices without electronic devices. The acoustic function of verse had been explored since early Greek theater and according to historians it was also valued in medieval dramaturgy. Twycross, for example, mentions the systematic efforts of playwrights towards producing poetry that could help the actors make their voices reverberate.⁴ The acoustic function of verse continued to be explored in Elizabethan and Jacobean drama, often in combination with additional strategies meant to facilitate communication with the audiences, as Ewbank notes: “Rhetoric teaches the control of structures and of an audience. ... The principles behind most popular rhetorical figures were those of alerting a listener’s mind by various forms of repetition, parallelism, and contrast or antithesis. ... What is unique in Shakespeare is the progressive marriage of verbal and structural rhetoric”(58).⁵

The speculations of translators regarding Shakespeare’s poetic intentions should also be viewed with caution. Research regarding the transmission of Shakespearean drama translated from English into Brazilian Portuguese in actual publications is very scant. According to Marcia Martins, one of the few scholars who have recently improved our knowledge about the subject, several fragments of the plays were translated in

⁴ TWYXCROSS, Meg. “The theatricality of medieval English plays.” In: BEADLE, Richard (ed.) *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

⁵ Ewbank. *Ilha do Desterro* (36). Florianópolis, Brazil: Jan./June 1999, 219-236.
BANK, Inga-Stina. “Shakespeare and the arts of language.” In: WELLS, Stanley (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

Crop, 7, 2001

the 19th century, but “most of these renderings were indirect translations, for they had a French source text” (284). Martins, in her doctoral dissertation about eight of the nine versions of *Hamlet* into Brazilian Portuguese, points out that the history of published translations of Shakespearean plays from source texts in English in Brazil begins only in the twentieth century, with the first publication of a whole play, *Hamlet*, by Tristão da Cunha, in 1933. Martins also explains that “From then on, Shakespeare’s plays started to be translated in full into [Portuguese] ... Also, publishing houses started to publish these renderings out of a concern with featuring major ‘classics’ in their catalogues” (285).⁶ Two of Martins’s research results are particularly puzzling:

- i) There is a gap between what translators say they do (i.e., their discourse) and what they actually do. Such inconsistency was observed not only in their implicit and explicit views on translation, but also between the strategies they claim to employ and those actually used.
- ii) Although the eight translators analyzed claim they are committed to the goal of being ‘faithful’ their implicit conceptions of faithfulness seem to be quite distinct. (300)⁷

These findings are quite striking because the major commonplace in prefaces to translations is built upon the commitment to recovering the “true” Shakespeare. Current statements in the Brazilian press, nevertheless, might still mention someone as the “best” translator in the

⁶ MARTINS, Marcia. “Shakespeare in Brazilian Portuguese: *Hamlet* as a case in point.” In *Ilha do Desterro* (36). Florianópolis, Brazil: Jan./June 1999, 283-307.
Ilha do Desterro (36). Florianópolis, Brazil: Jan./June 1999, 219-236.

⁷ Ibid.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

country, without even hinting at matters of transmission, although we now can, at least in the case of *Hamlet*, understand the complexity of translated Shakespeare plays much better. Considering the fact that absolute equivalence is impossible in translation, I am prone to seek the advantages of their differences. Verse translations such as Heliodora’s are invaluable from the literary point of view because they reveal a remarkable competence in dealing with Prosody. On the other hand, if Shakespeare really meant to make his drama available and coherent for his actors and audiences, Fernandes’s prose translations also are invaluable due to their communicative efficacy with audiences nowadays.

Apart from published translations, another option of Brazilian directors has been to hire translators who can cater to the specific needs of the production they have in mind, but these playtexts seldom get published. I shared this kind of experience with the Lanteri Theater Company in Curitiba, Brazil, acting as consultant and translator for a production of *Julius Caesar*.⁸

Unfortunately, most translators don’t seem to be interested in theory production that might advance our understanding of the challenges and possibilities involved in their approaches to Shakespearean drama. This may be a symptom of their urge to pay respect to the Bard, rather than dealing critically with their task.

⁸ RAUEN, Margarida G. “Merging intertextualities on the Brazilian Stage.” In: *Allegorica* (14) College Station, TX: Texas A&M Univ., 1993, pp. 53-60.

Crop. 7, 2001

The transmission of the drama and the choice of source texts

Provided Martins's enormous critical contribution, several other major research issues remain unexplored. One of them is the choice of source texts. Overall, the transmission of Shakespearean drama in Brazil has been a process of complex linguistic and cultural transformation of modern editions, and has often been marked by much speculation regarding "originals" that are not the quartos and folios.

In addition to the history of transmission that privileged, for a long time, French translated versions, one must consider the fact that translators multiply and strengthen the effect of hybridization of the source texts they work from. This effect is notable in the case of multiple-text plays such as *Hamlet*, *King Lear* and *Richard II*. In short, Brazilian translators have not dealt with the dramatic and theatrical implications of differences in quarto and folio versions, assuming that they have been taken care of in the modern editions and accepting the hierarchy of superior and inferior texts established by English editors. Regardless of the source text language, what is generally known is that translators have been drawing on the modern and conflated editions of Shakespeare's plays.

Translators still seem untouched by the changes in Shakespearean textual studies since the late 1970s, and by seminal works such as Warren's article "Quarto and folio 'King Lear' and the interpretation of Edgar and Albany" (1978),⁹ Urkowitz's book *Shakespeare's Revision of 'King Lear'*

⁹ WARREN, Michael. "Quarto and folio 'King Lear' and the interpretation of Edgar and Albany." *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*. Ed. David Bevington and Jay L. Halio. Newark: Delaware, 1978.

(1980),¹⁰ as well as Taylor’s and Warren’s book *The Division of the Kingdom: Shakespeare’s Two Versions of Lear* (1983).¹¹ As it is well known in the anglophone world, they unsettled previous theories that explained the extensive differences that are found in multiple-text plays as a result of compositor mistakes, piracy and memorial reconstruction. Warren, Taylor and Urkowitz argued that variations were theatrically coherent and reflected processes of revision. This principle of coherence was later applied to *Hamlet*, in articles by Urkowitz (1986) and Werstine (1988),¹² and in the book *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Forms, Intertextualities*, edited by Clayton (1992).¹³ Such challenging stimulated new editing projects of parallel texts and new editions which account for and annotate quarto and folio variations (e.g. Wells and Taylor 1986).¹⁴ Mowat and Werstine (1996) actually provide notes exactly where they interfere in editing their *Richard II* (The New Folger Library Shakespeare).¹⁵ While these recent works definitely challenged orthodox methods of reading on the basis of modern editions that blend quarto and folio versions, translators have, with rare exceptions, continued to draw on conflated versions that Shakespeare never saw performed.

¹⁰ URKOWITZ, Steven. *Shakespeare’s Revision of ‘King Lear’*. Princeton: Princeton UP, 1980.

¹¹ TAYLOR, Gary and WARREN, Michael. eds. *The Division of the Kingdom: Shakespeare’s Two Versions of Lear*. New York: Oxford UP, 1983.

¹² URKOWITZ, Steven. “Well-said olde Mole”: Burying Three ‘Hamlets’ in Modern Editions. *Shakespeare Study Today*. Ed. Horace H. Furness and Georgiana Ziegler. New York: MAS P, 1986, 37-69. Werstine, Paul. “The textual mystery of ‘Hamlet.’ *Shakespeare Quarterly*, v. 39 (1988), 1-26.

¹³ CLAYTON, Thomas, ed., *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Forms, Intertextualities*. Newark: U of Delaware P, 1992.

¹⁴ WELLS, Stanley and TAYLOR, Gary. (General Editors). *The Complete Works of William Shakespeare*. Original spelling edition. Oxford: Clarendon, 1986.

¹⁵ SHAKESPEARE, William. *Richard II*. The New Folger Library Shakespeare. Edited by Barbara A Mowat and Paul Werstine. New York: Washington Square P, 1996.

Crop. 7, 2001

The result of transmission through conflated playtexts is that the Brazilian public is generally unaware, for example, that about 200 lines of *Hamlet* in the first quarto version (Q1, 1603) do not appear in the first Folio version (F1, 1623), while about 85 lines found in F1 are not featured in Q1. Consequently, both audiences and performing artists who receive the playtexts exclusively by means of translated editions without notes or further information remain uninformed regarding the theatrical relevance of the differences. In addition, they hold the common notion that there is a Shakespeare original which the translation is faithful to.

The use of conflated editions of the multiple-text plays as source-texts for translation ultimately leads to the simplification of features that are exclusive to quarto or Folio, which translators fail to perceive as unique source-texts. *Richard II* offers remarkable examples. Bullough¹⁶ lists myriad sources for Shakespeare's *Richard II*. The historical plot, nevertheless, appears to draw on four basic pretexts: the French Chronicles, where in Richard emerges as a betrayed martyr; Hall's Chronicles, wherein Richard's fall is viewed as a work of Providence; Holinshed's Chronicles, wherein Bullingbrooke is considered an usurper; and finally Woodstock's version, which suggests that the deposition of Richard II was a radical act of tyranny rejection. Information that is coherent with all of these sources is mixed in the Folio version and in conflated editions. In the first quarto (Q1, 1597), however, I have elsewhere verified that Woodstock's point view is more consistently appropriated.¹⁷

¹⁶ BULLOUGH, Geoffrey. "Richard II." *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 7 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1960. Vol. III, 353-491.

¹⁷ RAUEN, Margarida G. *'Richard II' playtexts, promptbooks and history: 1597-1857*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 1998. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

This is evident when Carlisle, clinging to the Divine Right Doctrine, appeals for Richard to abdicate in public and receives a negative answer from Bullingbrooke, who is supported by the Parliament. The moment when Richard abdicates includes the mirror-breaking episode and is part of orthodox act 4, scene one, lines 162-318.¹⁸ It was first printed in a quarto of 1608 and also appeared in F1. Its absence in Q1, however, advances the action fast as it moves on from the denial of Carlisle’s request to the announcement of Henry IV’s coronation. If two very different versions of the scene are available, translators could act as mediators of these possibilities, helping their audiences to increase their understanding, rather than fostering a process of transmission that blurs both textual and stage history.

A translator would have to live many lives in order to compare and contrast all of Shakespeare’s sources, intertexts and playtexts. The profession does not allow anyone to study each play for four years, as I have done with the versions of *Richard II*. When a director hires a translator with a production in mind, the pressure to complete the task is even greater. Still, what translators can do in Brazil or anywhere in the world is to take advantage of source texts that offer detailed notes about quarto and Folio differences. This is not the same as to check the Variorum; rather, it entails finding editions that have accounted for recent textual studies and have been designed from a critical stance, offering precise information about the editor’s choices, where and how he or she interfered while selecting this or that possibility. We do not have a huge amount of options, but the last Oxford Press edition and the new series of the Folger Institute could be very efficient source-texts for translators.

¹⁸ HARBAGE, Alfred. Ed. *The Complete Pelican Shakespeare*. New York: The Viking Press, 1969, rpt. 1984.

Crop, 7, 2001

Working from these editions could be nonsensical, however, if the translator does not offer his or her own notes. Annotated translations would certainly make transmission and reception more democratic. It is important to remark that translations of quarto and Folio versions of Shakespearean plays have not been published in Brazil. I myself produced an annotated translation of *Julius Caesar* from the Folio (1991), but it remains unpublished.

While editors transformed the multiple-text plays into hybrids, translators, despite their best intentions, have contributed to deprive their foreign audiences of the experience of knowing the old versions of a significant portion of Shakespeare's canon. Paradoxically, the purism of translators leads to the subversion of the pretexts themselves, which were replaced by source-texts which Shakespeare and his Company never saw performed. Research about quarto and Folio versions offers the advantage of broadening the scope of reading and staging, revealing their theatrical uniqueness. Translators could profit enormously from it just by selecting source-texts that reflect the complexity of the multiple-text plays.

One might ask: why don't the box-office public and the consumers of books appear to be interested in the sources used by translators? Their cultural dependence probably is the major reason, with fascination playing a major role in their Platonic relationship with a legendary Shakespeare who ironically is not the author of the translations they know.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the "center"...*

Performance and signs of transformation

Shakespearean stage history in Brazil begins in the late 19th century and from then along the twentieth century it reflects the same type of essentialist bias verified in processes of translation. This mentality also appears and perhaps springs from the anglophone world, for instance, in the first generation of performance criticism spurred by J. L. Styan in his book *The Shakespeare Revolution: criticism and performance in the twentieth century*.¹⁹ As Bulman points out in his introduction to the collection of essays *Shakespeare, theory, and performance* "... Styan was a card-carrying essentialist. He subscribed to the notion that Shakespeare's texts are stable and authoritative, that meaning is immanent in them, and that actors and directors are therefore interpreters rather than makers of meaning. He believed, too, that audience responses to the plays are not historically particular, but universal" (Bulman 1).²⁰

The fascination with universal and timeless features has indeed been a hallmark in the majority of Brazilian productions of Shakespeare. I found, after a survey I finished in 1996 that the concepts of high culture and low culture provide an effective means of discussing Shakespeare transmission and reception in Brazil.²¹

¹⁹ STYAN, J. L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and performance in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

²⁰ BULMAN, James C. Ed. *Shakespeare, theory, and performance*. London and New York: Routledge, 1996.

²¹ RAUEN, Margarida G. "Dirigindo Shakespeare." In: Proceedings of the XI National Meeting of ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). João Pessoa: ANPOLL, 1996.

The following directors were interviewed: a) Amir Haddad, well known as a street-theatre director. Personal interview I recorded on 27 March, during the V Theatre Festival of Curitiba, Brazil (20-31 March 1996). Haddad was born in 1937 (Brazil)

Crop. 7, 2001

The survey investigated the extent to which the directors catered to particular kinds of audience, trying to establish a basic difference between elite and popular publics. Their responses indicated that it is very difficult to determine just what a popular audience is, since there is an issue of taste involved. Although it is possible to apply the criteria of social class and economic status to differentiate publics, it is aesthetically impossible to explain what makes Shakespeare widely appealing, as Haddad puts it, both “to the homeless and to the high-executive who stop by and admire a street performance.”²²

and adapted scenes from Shakespeare’s *Othello*, *Hamlet*, *The Merchant of Venice*, *Richard III*, *Macbeth*, *A Midsummer Night’s Dream* for a Festival sponsored by the Univ. of Pará (1964), a dramatic reading of *Macbeth* (1991) and *The Merchant of Venice* (1996), which he considers his first professional staging of Shakespeare. b) Jorge Ivan Sada **Almeida** (born in 1963) directed stagings of scenes from *The Taming of the Shrew* and *Romeo and Juliet*. c) Paulo **Autran** (born in 1922) is one of the most distinguished actors in Brazil and has played the leading roles, and either directed or worked closely with the directors in productions of *Othello*, *Macbeth*, *Coriolanus*, *The Tempest* (1995) and *King Lear* (1996). d) Ulysses **Cruz** (born in 1954) directed *Macbeth* (Brasil, 1992 and Portugal 1993), *Pericles* (1995), *King Lear* (1996). e) Marcelo **Marchioro** (born in 1952) has directed *A Midsummer Night’s Dream* (1991) and *Hamlet* (1992). f) Aparecido Izabel **Massi** (born in 1956) directed *Julius Caesar* (1992, 1994, 1995). g) Carmen **Paternostro** (born in 1948) has directed *Othello* (1996). h) Laércio **Ruffa** (born in 1955) has directed *The Comedy of Errors* (1994). i) Gerald **Thomas** offered a personal interview I recorded on 20 March, during the V Theatre Festival of Curitiba; Thomas was born in 1954 (USA) and has worked in Brazil several times; he has adapted and directed *Hamlet* (Denmark) and *The Tempest* (London and New York) and done a dramatic reading of *Hamlet* in Brazil. j) Divonsir Moreira (1964). k) Guilherme Schiffer Durães (1956). l) Hugo Daniel Mengarelli (born in 1946).

²² HADDAD, op. cit., interview statement.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

Considering the notion defended by Stallybrass and White that “the most powerful socio-economic groups existing at the center of cultural power generally gain the authority to designate what is to be taken as high and low in society”(4)²³ it is plausible to draw three major conclusions: a) Shakespeare is generally viewed as a model of high culture; b) as high culture, productions of his plays usually have the hallmark of government agencies or prestigious private investors; c) scant attempts to use Shakespearean plays for intercultural criticism signal a period of intellectual liberation in Brazilian theatre

Several statements verified in the survey reflect that the directors are influenced by awe and essentialism (even submission) when they deal with Shakespeare. Consequently, they have received and shall tend to transmit his work as a higher cultural model:

“The immortality of Shakespearean works should serve the mortals.” (Durães)

“... the reading that sticks to the original as close as possible is less likely to prostitute a work.” (Massi)

“Perhaps, and finally, Brazil has ‘discovered’ William Shakespeare. For its own happiness and development.” (Marchioro)

“We do not have great texts and that is why we seek texts by the great ones.” (Mengarelli)

²³ STALLYBRAS, Peter and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. (Ithaca: Cornell UP, 1986).

Crop, 7, 2001

Post-colonialism has helped to focus the extent to which Shakespearean drama may be viewed as a loaded cultural gun. Criticism apart, it is important to focus the cultural process of Brazilian theatre since colonial times. It was Portugal and other European countries (France in particular) that provided whatever entertainment was available not only before the Independence (1822) but well into the twentieth century. Portuguese acting companies are known to have performed Shakespeare from the 1810s on. João Caetano dos Santos, who became important as the first famous Brazilian actor and patronized Portuguese and foreign drama in general, made Shakespeare more available in Brazil and exclusively to elite audiences.²⁴ After the First and Second World Wars, when Modernism took powerful roots in Brazil, the developments in theatre were closely associated with the action of immigrant directors such as Adolfo Celi and Ziembinsky, who introduced major aesthetic change, but still tended to produce for the bourgeois public and foster Shakespeare's transmission as high culture.

Efforts of the Ministry of Education and Culture also contributed to the celebration of Shakespeare as a "universal genius." This has been true for decades, including the period of military governments, since the 1964 coup, when censorship was severe and official culture relied on purism and institutionalized European art in order to offer "safe" entertainment from the point of view of ideological engagement. Interestingly, there was a massive national project to celebrate Shakespeare's four-hundredth anniversary in 1964, involving stagings, readings, conferences, exhibits and TV programs, mostly in Rio and São Paulo, which were then listed in a Bibliography with 251 pages,

²⁴ Q.v. RAUEN, cf. note 21.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the "center"...*

published in 1965, in Rio de Janeiro, by the National Library, Ministry of Education and Culture.

I see a correlation between this purist tradition and the issue of awe because, having been transmitted for several decades as an object for contemplation, Shakespeare not only became admired and respected for his artistic value, but feared and intimidating. In addition to the political dimension, then, there is the issue of education, which Thomas focuses very aptly:

I think people are afraid of Shakespeare ... a classic is very intimidating, anything that's historical is very intimidating because you can't compete, it's dead, it's classical, it's been monumentalized. History has an amazing way over our shoulder ... we tend to think of historical people dressed in capes, all kinds of adornments, being protected by a body guard. ... The problem with the theatrical class in general is lack of information ... it is not a problem only in Brazil, it is a problem in New York and in England ... people simply don't know the literature of anybody ... people in the theatre read what they are going to stage, but nothing stands alone in history. Every book is connected to other books, every story ... has references rooted in other stories. How can you possibly isolate things? ... Their lack of reference makes them monumentalize ... and that is the greatest tactic of Mr. Stalin ... keep the information and make these people into massive icons built out of concrete.²⁵

²⁵ THOMAS, op. cit., interview statement.

Crop, 7, 2001

Thomas, famous for his adaptations and radical (even transgressive adaptations), nevertheless conveys a contradictory purism when he admits being concerned with the simplification of the dramaturgy, which he explains making an analogy with painting:

When a newspaper prints Picasso it comes out mostly in black and white, although he spent years developing color. The question is 'Can you print a Picasso or a Rembrandt or whoever in black and white, five by eight? Yes, you can. You can do that to the work of somebody who was entirely concerned with form, color, texture, surface, flatness, etc... If you can take a Polaroid picture of that majestic work and reduce it and print it in black and white, then it can certainly be adapted ...²⁶

It is common sense that Shakespeare is and may continue to be viewed as high culture throughout the world and be an attractive product for the State and the private sector in general. The Royal Shakespeare Company is perhaps the greatest model itself, functioning both with massive public funding and sponsors such as Allied Domecq and Lloyds Bank.

In light of the above, the way Brazilians view or expect to approach and/or receive Shakespeare is a result of their political and educational history. The popularization process which has been taking place does not emerge as any sort of radical breaking up with our theatrical tradition.

²⁶ THOMAS, op. cit., interview statement.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

Productions of Shakespeare in Brazil are either funded by City, State and Federal grants or by powerful private companies. Marchioro, Massi and Durães have worked almost exclusively with funding made possible by the City of Curitiba. Antunes Filho, in São Paulo, has worked with the continued support of the Social Service of Commerce. Haddad and Goés, in Rio de Janeiro, have received support from the City and from the Bank of Brazil. Villela, in Belo Horizonte, has counted greatly on private sponsors.²⁷ IBM and The British Council sponsored a project exclusively about Shakespeare in the 1980s, with a poster exhibit and talks. The British Council mediates an yearly tour of the Royal Shakespeare Company. The powerful GLOBO TV has invested on soap-opera versions of *Romeo and Juliet* and *Othello*.

One would be naïve to assume that Shakespeare has become truly popular in the sense of being widely available to the populace in Brazil. There are, indeed, exceptions such as Massi’s work, which is designed to reach thousands of people in free performances, and Marchioro’s project designed to reach students in special performances for public schools. As a rule, however, Shakespeare productions still are consumed by the elite public that can afford a theatre ticket, although most directors would be reluctant to admit that they cater to these audiences.

Whatever “elite” means (e.g. economic status, intellectual background), considering the theatre business, it emerges as the dominant public. Thomas, who has directed in Brazil and internationally, provides a valuable point of view and one which seemingly applies to the Brazilian theatre-going public: “... any theatre audience is an elite ... when the last CD has been bought, when the last couch has been remodeled, then

²⁷ Unfortunately, Antunes Filho, Gabriel Villela and Moacyr Goés, other well-known Brazilian directors who have staged Shakespeare and were contacted for the survey, did not return it.

Crop, 7, 2001

people go to the theatre and it is mostly the women, because their husbands usually get schlepped along and fall asleep.”²⁸ For Thomas, in fact, Shakespeare isn’t fit for popular audiences not even in an English speaking country. Considering his experience staging for the Festival at Central Park, New York, he explains the fact saying: “... that keeps a lot of people away ... a lot of people don’t want to hear that kind of English and I don’t blame them ... they are Americans, they have been made independent from that kind of language, very deliberately ...why on Earth should they go to the theatre and listen to what really 70 or 80% of Americans don’t understand?”²⁹ Even in Britain, directors have been modernizing the language so that they can reach their regular theatre-going audiences more effectively.

Nevertheless, it is refreshing to realize that, in spite of working within the constraints of the “status quo”, and like some Royal Shakespeare Company directors since the 1950s, Brazilian ones have finally begun to take liberties with Shakespeare.

Whereas, for the most part of this century, productions in Brazil offered purist renderings, recent developments not only accentuate an admiration for the Bard, but offer experimental approaches to the text which could be related to the relaxation of censorship. The famous Curitiba Theatre Festival, for instance, has produced, since its 1992 beginning, *A Midsummer Night’s Dream* (Rosset’s, transposed as a circus),³⁰

²⁸ THOMAS, op. cit., interview statement.

²⁹ THOMAS, op. cit., interview statement.

³⁰ Cacá Rosset directed *A Midsummer Night’s Dream* (New York 1991, São Paulo 1992) in which Brazilian popular music was used, and *Comedy of Errors* (New York 1992 and São Paulo 1994) with the appropriation of RAP rhythm and a very communicative translation into Portuguese done by Rosset himself.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the "center"...*

Othello (juxtaposing film and theatre) and two different versions of *Romeo and Juliet* (Villela's, adapted with Brazilian popular music; Goes', a highly ritualistic metatheatrical approach). The 1996 event included *The Merchant of Venice* and a new version of *Othello*, both avoiding purist conceptions of language. Both of them became great box-office hits. Ulysses Cruz traveled Brazil with his 1996 production of *King Lear* and his restaging of the 1995 *Pericles*, both of which were the result of substantial textual re-creation and offered fascinating studies of representation. Cruz's 1997 *Hamlet* confirmed his openness for radical adaptation, while other efforts of rereading and transposing indicate that the current theatre culture is mature enough for intercultural reflection.

Although Marchioro, Massi and Mengarelli, for example, appear to be caught between purist and updated conceptions, they have also demonstrated and conveyed a willingness to attempt the aesthetic re-creation of the phenomena of timelessness and universality. They are, therefore, beyond essentialism, trying to come to terms with a dialectic dimension of performance.

The experimental/ritualistic work of Antunes Filho is an additional development, and so is the post-modern dramaturgy of Gerald Thomas, who has introduced alternative frames of reference in our theatre culture, particularly for offering a reflection upon mankind's relationship with history and art, for echoing the concept of time as a continuum, rather than a linear construct: whatever humankind generates in creative drives is bound to be a result of a cultural dialects.

Therefore, some of the directors are representative of a cognitive process of liberation in Brazilian theatre. They have been less prone to reproduce European form and begun both to establish a dialog with our intellectual history and to transcend our emotional history of re-

Crop, 7, 2001

pression. The majority of the directors I have surveyed are in favor of drawing on interpretation theories freely and eclectically. The subject of consistency in line of interpretation is not considered by anyone. Determining their own methods of rehearsing and of approaching interpretation would make another interesting and entirely different survey topic. An aspect of dramaturgy which remains practically unexplored because of the tendency to preserve the content of the plays is the challenging of archetypes. Directors tend to maintain ideas and behaviors which imply a dominance of patriarchal and Judeo-Christian values and archetypes. In passing, it is pertinent to focus a Jungian point of view and note that Shakespearean characterization, without exaggeration, is like a gallery of orphans, martyrs, warriors and nomads, with innocent people and wizards, too. I have found that the study of character on the basis of archetypes is an effective means of thinking character critically; it yields practical results in the approach to acting and in play writing exercises meant to pursue a counter-discursive stance.³¹

Ideally, post-colonial cultures such as Brazil need to reach the counter-discursive stage, as Gilbert and Tompkins have defined it: “Counter-discourse seeks to deconstruct significations of authority and power exercised in the canonical text, to release its strangle-hold on representation and, by implication, to intervene in social conditioning ...” (16)³² A monologue called *A-tor-men-ta-do Calibanus* (2000), written and directed by Durães, points in this direction. Durães recreated William

³¹ Q.v. GILLIGAN, Carol. *In a Different voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1981.

³² GILBERT, Helen & TOMPKINS, Joanne. *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*. London and New York: Routledge, 1996.

RAUEN, Margarida Gandara. *Moving away from the “center”...*

Shakespeare’s Caliban and drew on *The Tempest* so as to reflect upon intercultural and historical issues. The monologue addresses both the problems that were generated during the process of colonization in the Americas (such as discrimination and the imposition of white Judeo-Christian values) and the co-responsability of the miscigenated peoples of the Americas. Unlike playwrights who have viewed the Latin American “mestiços”(interracially mixed individuals) as victims of colonization, Durães’ Calibanus has a sharp critical sense and speaks from a counter-cultural stance. He also conveys an awareness of the contradictions of our age, when “progress” and knowledge have become means of destruction, rather than promoters of human happiness. The performance takes place in a set that can be assembled in large open spaces, and not necessarily on Italian stages. The latest staging at the Theater Festival of Curitiba has been adapted to a cave and includes scenes in a boat, on a platform over water and on a deck overlooking a lake. The audience stands or sits in the set and feels a part of the performance. Lighting includes stroboscopic and purple effects that often unsettle our perception of reality, visually generating what Durães has called a “lysergic dialectics” in his dramaturgy.

Ultimately, Brazilian theatre, as opposed to Anglo-American, appears to be too self-contained because it tends to view the public as some sort of abstract entity. It will be crucial, in the continuation of this process of liberation, for directors to develop an awareness of the dynamics of transmission and reception, with a sharper eye on the role of the audience, which, to my surprise, is taken for granted by several directors I have interviewed during the last decade.

Shakespeare na restauração:
A ilha encantada de Dryden e Davenant,
uma adaptação de *A tempestade*

Liana de Camargo Leão

I saw Pr; of Denmark played (...)
but now the old playe began to disgust
this refined age; since his Majestie
being so long abroad.
(John Evelyn, *Diary*, 26 November 1661)

Greatest of Monarchs, welcome to his place
Which majesty so oft was wont to grace
Before our exile, to divert the court,
And Balance weighty cares with harmless sport.
This truth we can to our advantage say,
They would have no king, would have no play:
The Laurel and the Crown together went,
Had the same Foes, and the same banishment.
(Sir William Davenant.
Prologue to the first play presented in White Hall,
19 November 1660)

* Professora da Universidade Federal do Paraná – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas.

Em 1649, Charles I é executado. O Parlamento declara extinta a monarquia e a Casa dos Lordes. Quem comanda a Inglaterra é Oliver Cromwell que instaura um governo protestante, honesto e austero, que só termina com sua morte em 1658. Esse período vive o fechamento dos teatros, decretado em 1642 pelo governo puritano. Por dezoito anos o teatro inglês permanece adormecido¹. Quando a monarquia é restaurada em 1660, Charles II e a nobreza que também estivera exilada trazem uma nova forma de edifício teatral e uma nova maneira de apreciar o teatro. Assim, começa a Restauração, época em que a peça *A tempestade* retorna aos palcos com imenso sucesso, porém de maneira inteiramente mudada: é a era das adaptações. Neste artigo, examinarei a presença de *A tempestade* de Shakespeare no repertório teatral da Restauração, concentrando-me na duradoura e influente adaptação de 1667, feita por John Dryden e William Davenant, intitulada *The Tempest or the enchanted island* [*A tempestade ou a ilha encantada*] que domina os palcos pelos próximos cem anos².

¹ A exceção são algumas raras apresentações, pouco documentadas, encenadas em casas de campo dos cavalheiros, os esquetes de acrobacias e os *drolls*. “*Drolls*” são cenas cômicas e pequenos monólogos que visavam driblar a proibição dos puritanos de encenar peças. O ator Richard Cox encenou alguns “*drolls*”, porém foi denunciado por outro ator, que invejava seu sucesso, sendo preso em 1659. Vinte e seis cenas cômicas curtas foram listadas e publicadas em 1662 pelo editor Henry Marsh em *The Wits, or Sport upon Sport* (1662) [*Os espirituosos, ou brincadeira em cima de brincadeira*], entre os quais muitas derivadas de Beaumont e Fletcher e três baseadas em peças shakespearianas – a cena dos coveiros intitulada “The Grave-makers”, de *Hamlet*, a cena dos operários intitulada “The Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver” de *Sonho de uma noite de verão*, e uma cena de Falstaff intitulada “The Bouncing Knight”, de *Henrique V*. Sobre os *drolls*, ver THOMSON, Peter. English Renaissance Theatre. In BROWN, *The Oxford illustrated history of theatre*. Oxford University Press, 1985, p. 204-205.

² Desde a Restauração até 1750, *A tempestade* é montada na adaptação de Dryden e Davenant com uma única exceção: a produção de 1745-6, encenada no Drury

O Teatro da Restauração: o Palco, a Platéia e a Política

Apesar do termo “teatro da Restauração” designar as atividades teatrais que acontecem na Inglaterra no período do restabelecimento da monarquia, *strictu sensu* não se pode falar em uma “restauração” do teatro inglês, pois não se trata simplesmente de uma retomada das atividades teatrais interrompidas no período de interreinos, e sim de um novo começo. O teatro “restaurado” a partir de 1660 é bastante diverso da tradição teatral inglesa e muito mais próximo do teatro que se fazia na França na mesma época: um teatro barroco na música e nos figurinos, sofisticado tecnologicamente e de dicção elegante, e, sobretudo, com mulheres nos papéis femininos.³

Com o início da guerra civil em 1642, o Parlamento ordena o fechamento de lugares de diversões pública, entre os quais os tea-

Lane que retorna ao texto original de Shakespeare, apesar de reter muitas das inovações musicais introduzidas por Davenant. Mesmo após a segunda metade do século XVIII, a adaptação continua a influenciar as novas montagens como, por exemplo, a recriação da peça por J.C. Smith em forma de ópera de 1756 e mesmo a adaptação de John Philip Kemble, em 1789, que mistura o enredo original de Shakespeare com o novo enredo criado por Dryden e Davenant.

³ As inovações trazidas da França encontraram solo favorável na Inglaterra porque de certo modo não eram inteiramente novas no teatro inglês. Antes do fechamento dos teatros, precisamente com a moda das mascaradas na corte, as mulheres já haviam começado a participar em espetáculos e inclusive Charles I já havia sido criticado pelos puritanos por permitir a participação feminina. Os cenários elaborados também já estavam sendo cultuados, preconizando a ênfase futura na elaboração cênica. Além disso, os teatros menores e privados já começavam a funcionar, como o próprio Blackfriars, exigindo modificações nas peças para serem acomodadas em espaços menores; estes teatros já contavam com alguns efeitos rudimentares produzidos por luz de vela. A música já começava a dominar as novas produções.

tros⁴. Os atores sofrem perseguições ferozes o bastante para invocar as *vagrancy laws*, leis jacobinas contra a vadiagem. As companhias teatrais se dispersam e todas as suas posses – roupas, livros de contra-regragem, objetos de cenas, manuscritos de peças – são vendidas. Os edifícios teatrais são abandonados e destruídos pelo desuso⁵; o teatro Globe, por exemplo, é demolido em 1644 e o teatro Blackfriars, em 1655. Assim, paulatinamente, as principais características do teatro da época de Shakespeare são esquecidas – o teatro já não é mais uma atividade comercial situada fora da jurisdição da cidade, organizada por uma companhia de atores, empresários e dramaturgos, sustentada por uma platéia heterogênea com grande número de espectadores. Perde-se também da memória teatral inglesa a especificidade do edifício teatral – o palco avental, ao ar livre, despojado e flexível, que permitia grande intimidade entre platéia e atores, estes exclusivamente do sexo masculino.

Desde 1659, com o iminente retorno de Charles II, começa a haver uma retomada espontânea das atividades teatrais. E efetivamente, quando Charles II volta da França e assume o trono, dá permissão para o estabelecimento de duas companhias teatrais – The King's Company, a companhia de Thomas Killigrew (1612-1683), e The Duke's Men, a companhia de William Davenant (1606-1668), chamada assim em homenagem ao Duque de York, futuro Jaime II, irmão e herdeiro presuntivo do trono.

⁴ Setores moralistas da sociedade inglesa faziam oposição ao teatro, visto como um perigo moral e denunciado dos púlpitos já desde a época de Shakespeare.

⁵ Com a proibição de encenar peças, os antigos edifícios teatrais são negligenciados e demolidos no período de interreinados de modo que foi preciso esperar até o fim do século XIX e início do XX, com as pesquisas de William Poel e da Elizabethan Stage Society, para que a importante e singular forma do palco elizabetano fosse redescoberta.

Crop, 7, 2001

Charles II, o Monarca Alegre, traz para Inglaterra fortes influências do teatro francês: as atrizes, um gosto barroco pelo espetáculo rico em música, cenário e figurino, o uso do palco italiano maior e com cortinas – onde a ação se passa atrás do prosccênio e bem mais distante da platéia que no teatro elisabetano –, e o uso da perspectiva – capaz de criar efeitos ilusionistas para as cenas. Diferentemente do teatro ao ar livre de Shakespeare, o teatro da Restauração acontece em espaços fechados – antigas quadras de tênis convertidas em teatros⁶, onde cabem cerca de quatrocentas pessoas que pagam ingressos bem mais caros que os preços praticados antes da Restauração.

Mesmo cobrando ingressos, o teatro da Restauração é prioritariamente ligado à monarquia e não ao mercado. Charles II, além de herdar de seu pai o gosto pelo teatro, percebe o drama como instrumento para consolidar sua recém-restaurada e precária autoridade real: a mera retomada das atividades teatrais constitui um ato político que prova que o período do governo puritano avesso ao teatro definitivamente terminara. Além disso, o rei enxerga o teatro como instrumento importante na propagação de uma cultura monarquista, e o teatro da Restauração cumpre efetivamente esse papel ao refletir a corte, sua linguagem, suas preocupações, suas roupas e seus personagens.

O gosto de uma corte afrancesada que traz do continente uma nova arquitetura teatral, onde a ação, em grande parte, acontece atrás do

⁶ A companhia de Thomas Killigrew reforma a quadra de tênis de Clare Market e a de Davernant reforma uma quadra próxima a Lincoln's Inn Fields, ambas visitadas por Samuel Pepys em suas freqüentes idas ao teatro. Ambos os teatros estão situados próximos ao Palácio Real de Whitehall, facilitando a ida dos cortesãos e do próprio Rei ao teatro.

proscênio, obriga o teatro inglês a rever seu acervo dramático. Em consequência, as peças de Shakespeare devem ser reimaginadas para este novo palco e para a nova platéia. Agora é apenas a corte que vai ao teatro, diferentemente da época de Shakespeare, quando o teatro era freqüentado semanalmente por cerca de 24 mil espectadores provindos de várias camadas sociais; uma vez que os dois únicos teatros em atividade na Restauração não comportam mais de quatrocentos ou quinhentos cortesãos, faz-se necessária uma rápida mudança no repertório.

Novos dramaturgos não se produzem de uma hora para outra, de modo que por algum tempo as pequenas e seletas platéias, ainda que ávidas por novidades, tem que se contentar com adaptações das velhas peças até o aparecimento das comédias de intriga e de traição de Etherege, Wycherley, Congreve, Vanbrugh e Farquhar. As duas recém-reorganizadas companhias teatrais têm de, portanto, se valer do acervo disponível – as peças de Ben Jonson, Beaumont e Fletcher, e de Shakespeare. Surpreendentemente, Shakespeare já não agrada como antes, como ilustra a epígrafe de John Evelyn que abre esse ensaio. As duas companhias, portanto, precisam transformar as velhas peças em artigos atraentes para as novas platéias que talvez estivessem mais ávidas em ser vistas do que propriamente em ver.

A companhia teatral dirigida por Thomas Killigrew é formada por atores experientes – alguns deles antigos membros da King's Men, companhia à qual Shakespeare pertencera. Esses atores detêm os direitos de apresentar algumas peças que haviam sido montadas no reinado de Charles I. Além disso, Killigrew é o preferido do Rei por ter se exilado com ele e a corte na França, e é por isso que sua companhia fica com o que na época é considerado a melhor parte: as peças de Jonson, Beaumont e Fletcher que se aproximam mais da linguagem, dos temas e dos personagens apreciados no teatro francês. Dentre as vinte peças de

Crop, 7, 2001

Shakespeare que a Companhia de Killigrew dispunha, apenas quatro são montadas com sucesso, provavelmente na versão original: *As alegres comadres de Windsor*, *Henrique IV: parte 1*, *Júlio César* e *Otelo*, que permanecem em repertório durante quase toda a Restauração.⁷

Já a companhia de Davenant, apesar de ser formada por atores inexperientes e não possuir repertório, a não ser peças escritas pelo próprio Davenant, necessita incluir as peças antigas e menos valorizadas em seu repertório, que devem, no entanto, ser alteradas para atrair o público. Davenant obtém a concessão real para encenar dez peças de Shakespeare que eram consideradas ultrapassadas por dois motivos: metáforas elaboradas e inclusão de muitos personagens rústicos. Essas peças são: *Hamlet*, *Henry VI*, *Henrique VIII*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Medida por medida*, *Muito barulho por nada*, *Péricles*, *Romeu e Julieta*, *Timão de Atenas*, *Troilus e Cressida*, *Noite de reis* e *A tempestade*. Davenant resolve reformá-las, como está expresso em seu pedido ao rei: “... humildemente apresento (...) uma proposta de reformar algumas das mais antigas peças que foram apresentadas no Blackfriars e torná-las adequadas.”⁸.

⁷ As outras peças de Shakespeare que, para o gosto da Restauração necessitavam ser reformadas, como *A megera domada* e *Ricardo III*, por exemplo, têm de esperar, respectivamente, até as adaptações do ator John Lacy (m.1681), que a renomeou como *Sauny the Scot* (1667), e de Colley Cibber (1671-1757), de 1700, para se tornarem sucesso. Cabe aqui lembrar que diferentemente de Davenant, Killigrew inicialmente não utiliza os cenários móveis e as telas pintadas em suas montagens de textos de Shakespeare; e nem possuía a habilidade do primeiro em reformar peças, de modo que encena um “Shakespeare” muito pouco revisado; talvez por isso suas montagens não tenham alcançado tanto sucesso.

⁸ Em inglês: “...humbly presented (...) a proposition of reformeinge some of the most ancient Playes that were played at Blackfriars and of makeinge them, fitt.” DAVENANT apud NICOLL, Alardyce *A History of Restoration drama*. Cambridge University Press, 1923, p. 352-3.

Reformar significa, como provam as adaptações de Davenant e de outros, e como está expresso em uma série de prefácios e prólogos escritos pelos adaptadores, adicionar e cortar personagens, incrementar os enredos com intrigas sexuais, elaborar as cenas com os recursos ilusionistas disponíveis, acrescentar números musicais cantados e dançados, modernizar a linguagem, enfim, substituir aquilo que na Restauração é considerado excessivo, de mau gosto ou indecoroso, adequando deste modo as antigas peças ao gosto da época.

Além dessas reformas, importa-se da França a maneira de julgar as peças. Entre 1674 e 1686, obras de eminentes críticos franceses – Boileau e Rapin, entre outros – recebem as primeiras traduções inglesas, marcando a entrada do pensamento crítico francês na Inglaterra, uma influência que perdurará por mais de um século. Aqui cabe uma ressalva: as regras da estética neoclássica trazidas para a Inglaterra aparecem, por exemplo, em prefácios e prólogos em que os adaptadores procuram justificar as alterações que fazem nos textos originais, regras efetivamente mais citadas do que seguidas. Entre os principais preceitos do teatro neoclássico estão o decoro da ação e dos estamentos sociais, a não mistura dos gêneros, a justiça poética, as regras das unidades e modernizações da linguagem⁹; destes, o mais invocado em relação às peças de Shakespeare é o que diz respeito à linguagem, pois o teatro da

⁹ Sobre os prefácios em que os adaptadores justificam sua prática teatral invocando os preceitos da estética neoclássica ver especialmente os prólogos de Dryden à adaptação de *A tempestade* de 1667 e à adaptação de *Troilus e Cressida* de 1679, o prólogo de Edward Ravenscroft à adaptação de *Titus Andronicus* de 1678, o prólogo de Thomas Otway à adaptação de *Romeu e Julieta* de 1679, e os prólogos de Nahum Tate às adaptações de *Ricardo II*, de 1680, de *Rei Lear*, de 1681 e de *Coriolano*, de 1682.

Crop, 7, 2001

Restauração recomenda uma moderação oposta à exuberância de invenção de palavras e à linguagem figurativa e metafórica característica de Shakespeare.

Como bons cortesãos, Davenant e seu colaborador, o poeta laureado John Dryden, se preocupam em “melhorar” a linguagem de Shakespeare, torná-la mais “refinada”, “clara” e “inteligível”, o que inclui clarificar suas metáforas e imagens, suprimir trechos considerados obscenos e profanos, eliminar ambigüidades e repetições, e regularizar a ordem das palavras nas frases; em suma, corrigir os “defeitos” das peças do acervo inglês¹⁰. O próprio Dryden, em 1679, comenta criticamente o estilo de Shakespeare: “A língua de modo geral está tão mais refinada que na época de Shakespeare que muitas de suas palavras e, mais ainda, de suas frases são quase ininteligíveis... e todo o seu estilo é tão cheio de expressões figurativas que se torna tão afetado quanto obscuro.”¹¹ Apenas para se ter um exemplo de como os adaptadores da Restauração alteravam a ordem das palavras nas frases de Shakespeare, em *A tempestade* Miranda diz a Caliban: “Abhorred slave, // Which any

¹⁰ A questão do decoro da linguagem é tão importante na época que Dryden tenta formar uma Academia Inglesa que estabeleça claras regras para a língua e prescreva o uso de dicionários e gramáticas, tal qual ocorre na Academia Francesa. Infelizmente para Dryden, a Academia Inglesa nunca se materializou; em todo caso, a busca da Restauração por correção lingüística levou a um estreitamento do vocabulário, como fica evidente na baixíssima absorção de palavras do francês, a despeito da grande ascendência da França à época.

¹¹ Em inglês: “The tongue in general is so much refined since Shakespeare’s time, that many of his words, and more of his Phrases, are scarce intelligible ... and his whole style is so pestered with Figurative expressions, that it is as affected as it is obscure.” Dryden, John. *Essays*. London: J. M. Dent & Sons Ltda, 1954, p. 234.

print of goodness wilt not take” (*Tempest* 1.2.352)¹², o que na adaptação da Restauração é substituído por “Abhorred slave!// Who ne’re would any print of goodness take”¹³

Outras graves objeções às obras de Shakespeare dizem respeito às regras da poética neoclássica. Na verdade, Shakespeare respeita as unidades de tempo e de lugar apenas em *A comédia dos erros*, sua primeira peça, e em *A Tempestade*, a última. Quanto à unidade de ação, suas peças empregam enredos e subenredos que se espelham e se iluminam mutuamente, como é o caso das tentativas de usurpação dos rústicos e dos nobres em *A tempestade*.

Além de não obedecer às unidades de tempo, espaço e ação, as peças desrespeitam ainda as hierarquias sociais quando misturam personagens cômicos e trágicos, ricos e pobres, reis e bobos. Sobre o decoro da linguagem, Shakespeare permite que os heróis falem em prosa e os subalternos, como Caliban, em verso, de modo que a mudança de prosa para verso em Shakespeare obedece a critérios diferentes dos neoclássicos. Mais ainda, Shakespeare ignora as distinções de gênero dramático quando introduz personagens ou incidentes cômicos na tragédia e vice-versa. Finalmente, Shakespeare permite cenas de violência

¹² Todas as citações posteriores da peça *The tempest* em inglês virão entre parênteses, com indicação do ato em número romano maiúsculo, da cena em romano minúsculo e das linhas em arábico, correspondentes à edição Arden de Frank Kermodé (1954/ reedição 1987). Ao citar em português, utilizo a tradução de Barbara Heliodora (Rio de Janeiro: Lacerda, 1999), que indico pelo número da página entre parênteses.

¹³ A citação anterior e a presente citação são feitas em inglês no corpo do texto porque é importante ver as modificações que Dryden e Davenant realizam sobre a linguagem de Shakespeare e na tradução essas diferenças poderiam ficar apagadas. GUFFEY, George.(Ed.). *After The tempest: The tempest, or the enchanted island* (1670). Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1969.

Crop, 7, 2001

e de morte no palco, ferindo a justiça poética clássica ao deixar que personagens inocentes morram, a exemplo de Cordélia, Ofélia e Desdêmona. A correção de tais distorções é, na verdade, o argumento de Davenant para justificar suas adaptações, entre as quais a de *A tempestade*, como se verá adiante.

Deste modo, fica claro porque as peças de Shakespeare têm que ser reformadas para agradar o gosto das sofisticadas platéias: a linguagem deve ser clarificada, os personagens devem espelhar os modelos da corte, e as cenas devem ser rearrumadas para permitir o uso de cenários. Os adaptadores de fato trazem Shakespeare de volta aos palcos, porém “com [muitas] alterações”, tal qual se anuncia nas folhas de rosto das peças adaptadas. Essa liberdade dos dramaturgos da época em alterar os originais de Shakespeare é possível porque Shakespeare não é ainda considerado um grande autor dramático, a despeito de ter recebido alguns elogios importantes. Suas peças ainda não são vistas como obras suficientes em si mesmas, mas como material a ser reciclado e adequado ao gosto mais refinado da Restauração. E, de fato, raros são os comentaristas que preferem as peças originais às adaptações de modo que vale a pena citar o anônimo que comenta a adaptação *The Law Against Lovers* [*A Lei Contra os Amantes*] feita por Davenant, uma junção de *Medida por medida* e *Muito barulho por nada*. Diferentemente de Samuel Pepys, que gosta muito da adaptação de Davenant e nem mesmo parece notar ser uma adaptação, o comentarista anônimo indica seu repúdio – “De duas boas peças, [Davenant] faz uma ruim”¹⁴ –, em atitude rara para a época quando os adaptadores eram muito celebrados.

¹⁴ Em inglês: “Of two good Plays, to make one bad”. Apud HOTSON, Leslie. *The Commonwealth and Restoration Stage*. Cambridge University Press, 1928. p. 247

Dentre as várias adaptações¹⁵ feitas por Davenant, a de maior sucesso na Restauração é, sem dúvida, *A tempestade*, em parceria com Dryden, e que é reintitulada *A tempestade, ou a ilha encantada*. Trata-se da terceira adaptação de Davenant, que já retrabalhara *Medida por medida* e *Macbeth*, esta última em 1664, com sucesso tão grande que o texto shakesperiano original só volta aos palcos em 1744, com David Garrick. Encenada pela primeira vez em 1667, sete anos depois da reabertura dos teatros, e publicada em 1670, *A tempestade ou a ilha encantada* é, juntamente com a adaptação de *Macbeth*, a peça mais lucrativa do período da Restauração.

¹⁵ De todas as adaptações que Davenant realiza, o texto de *Hamlet* é com certeza o que menos sofre modificações. Nas duas vezes em que a peça foi montada, em 1676 e em 1695, os espetáculos são baseados em textos modernizados, bastante cortados para acomodar cenários mais suntuosos. Em uma das montagens são cortadas 841 linhas, referentes às cenas de Voltimand e Cornelius e a de Reynaldo e Polonius, bem como as cenas de Fortinbras, este último só aparecendo no final da peça, e ainda reduzindo bastante a cena dos atores e da peça dentro da peça. Diferentemente do destino que terá o texto de *A tempestade*, nada é adicionado a *Hamlet*. Sobre essas adaptações, ver ODELL, George. *From Betterton to Irving*. New York, Dover Press, 1966, v.1.

Crop. 7, 2001

A Adaptação de Dryden e Davenant para *A Tempestade* de Shakespeare

Such noise, such stink, such smoke there was,
you'd swear *The tempest* surely had been acted there.
(Poema "The Country Club", 1673, anônimo)

But Shakespeare's Magick could not copy'd be,
Within that Circle none durst walk but he.
(John Dryden, Prólogo a *The Tempest, or the enchanted island*)

O período da Restauração produz três adaptações publicadas para *A tempestade* de Shakespeare: a de Dryden e Davenant de 1670, intitulada *A tempestade, ou a ilha encantada*; a de Thomas Shadwell, de 1674, baseada na anterior e que retém o mesmo título; e o burlesco de Thomas Duffett, de 1675, intitulado *The mock-tempest: or the enchanted castle* [O arremedo da tempestade: ou o castelo encantado] que parodiava as duas primeiras. A adaptação de Dryden e Davenant *A tempestade, ou a ilha encantada* domina as produções teatrais até 1750, sendo uma das peças mais representadas no período.

A força e presença da adaptação é tão grande que ela chega a ser tomada diversas vezes pelo texto shakespeariano, como acontece nos *Diários* de Samuel Pepys (1633-1703). Pepys, grande admirador de Shakespeare, anota suas incursões ao teatro no período de 1660 a 1669 em seus *Diários*, um dos mais importantes entre os raros documentos sobre o teatro da Restauração.¹⁶ Entre as peças de Shakespeare, Pepys

¹⁶ Pepys assistiu cerca de 350 espetáculos; destes, 41 são produções de 12 peças de Shakespeare; os outros são peças de Beaumont e Fletcher, além de Ben Jonson,

vê oito vezes *A tempestade*. O que se nota em seus comentários é que, tal qual a platéia da época que tinha uma atitude muito flexível em relação às adaptações, Pepys também não se preocupa em distinguir a original e “antiga peça de Shakespeare” da adaptação:

7 de novembro – Ao entardecer decidi ir com Sir W. Pen ver “*A tempestade*”, uma velha peça de Shakespeare, que estreava naquele dia. O teatro está bastante cheio; o rei e a corte estavam lá; a peça mais inocente que já vi; e um curioso número musical que ecoava as frases a partir do meio, repetindo o início das frases, enquanto o ator seguia com o resto da frase; o que é muito bonito. A peça não tem muito brilho, porém é boa, acima da média das peças.

13 de novembro – À casa do Duque de York, e lá vi novamente “*A tempestade*”, que é muito agradável e tão cheia de variedades que outra comédia não poderia me agradar mais que esta, apenas a parte dos marinheiros é um pouco tediosa.

12 de dezembro – Depois do jantar sozinho fui à casa do Duque de York, e assisti “*A tempestade*” que não importa

Massinger, Shirley e alguns outros contemporâneos de Pepys. Portanto, não é Shakespeare quem domina o teatro, nem seu rival Ben Jonson, mas a dupla Beaumont e Fletcher. Entre as peças de Shakespeare, a maioria adaptações feitas por Dryden e Davenant, Nahum Tate e John Lacy, e algumas vezes possivelmente o texto original em versão reduzida, Pepys vê duas vezes a adaptação de *Otelo* chamada *The Moor of Venice* [O mouro de Veneza], três vezes *As alegres comadres de Windsor*, quatro vezes *Henrique IV*, uma vez *Sonho de uma noite de verão*, duas vezes *A megera domada*, cinco vezes *Hamlet*, três vezes *Noite de reis*, duas vezes *Henrique VIII*, uma vez *Medida por medida* e *Muito barulho por nada* combinadas na adaptação *The Law Against Lovers* [A lei contra os amantes], uma vez *Romeu e Julieta* e nove vezes *Macbeth*.

Crop, 7, 2001

quantas vezes eu a veja, eu sempre gosto bastante, e o teatro bem cheio.

3 fevereiro – À casa do duque de York, para ver uma peça “*A tempestade*” que já havíamos visto porém que me agradou tornar a ver e irei vê-la de novo, pois é plena de variedade, e em particular no dia de hoje tive prazer em aprender a melodia da dança do marinheiro, na qual desejava muito aperfeiçoar-me, e me obriguei a fazê-lo.¹⁷

Pepys não estava sozinho em seu entusiasmo pela peça adaptada, que fornece alguns grandes atrativos para o teatro da Restauração, entre os quais: o enredo da donzela inocente que nunca viu homem algum, a não ser seu pai; os elementos sobrenaturais que muito bem se prestam à

¹⁷ Os trechos citados foram traduzidos por Barbara Heliodora. Em inglês são os seguintes: “November 7 – At noon resolved with Sir W. Pen to go to see “The Tempest”, an old play of Shakespeare’s, acted I hear the first day. The house mighty full; the king and Court there: and the most innocent play that ever I saw; and a curious piece of musick in an echo of half sentences, the echo repeating the former half, while the man goes on to the latter; which is mighty pretty. The play has no great wit, but yet good, above ordinary plays. November 13 – To the Duke of York’s house, and there saw the Tempest again, which is very pleasant and full of so good variety that I cannot be more pleased almost in a comedy, only the seaman’s part a little too tedious. December 12 – After dinner all alone to the Duke of York’s house, and saw “The Tempest” which as often I have seen it, I do like it very well, and the house very full. February 3 – to the Duke of York’s house, to the play, “The Tempest”, which we have seen but yet I was pleased again and shall be again to see it, it is so full of variety, and particularly this day I took pleasure to learn the tune of the seaman’s dance, which I have much desired to be perfect in, and have made myself so.” CAMPBELL, Oscar (Ed.) *A Shakespeare encyclopedia*. London, Methuen, 1974. p. 622.

elaboração musical e visual, a cena inicial de tempestade e naufrágio, um atrativo especial para um teatro que gosta de usar recursos técnicos e ilusionistas; o aumento de números musicais; e o respeito pelas regras aristotélicas de unidade de tempo e espaço, regras estas valorizadas no teatro francês.

Em sua adaptação, Davenant extrai o máximo proveito dos elementos valorizados pelo teatro da Restauração e realiza um espetáculo cênico variado, rico em efeitos visuais, com monstros, espíritos, bêbados, discussões, um duelo, números musicais e coreografias. A música é um dos aspectos mais enfatizados na adaptação. Na verdade, *A tempestade* é já no original uma peça bastante musical, como indica a fala do personagem Caliban – “Há ruídos na ilha, // Sons, árias doces; dão gosto e não ferem. // Saibam que às vezes, mil cordas tangidas // Murmuram-me no ouvido” (p. 87)¹⁸ – e muito da magia da peça deriva daí. A adaptação de Davenant enfatiza ainda mais a qualidade musical do original, permitindo que além dos personagens rústicos (Caliban, Trinculo e Stephano), de Ariel e dos espíritos, que são os únicos a cantar em Shakespeare, os nobres também possam cantar; Ferdinand por exemplo, ganha um belíssimo dueto com Ariel, o qual agradou bastante a Samuel Pepys que inclusive o comenta em seus *Diários*. Cria-se, assim, um espetáculo visual e sonoro extremamente rico.

Auxiliado por Dryden, Davenant além de suprimir e adicionar livremente elementos de enredo e passagens do texto – apenas cerca de um terço do texto original shakespeariano permanece em forma de ci-

¹⁸ Na tradução de Barbara Heliodora, p. 87. O texto em inglês é o seguinte: “The isle is full of noises, // Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not // Sometimes a thousand twangling instruments will hum about my ears” (3.2. 138- 140)

Crop, 7, 2001

tação ou paráfrase –, cria vários novos personagens. Uma das vigas mestras para a adaptação é a necessidade de, seguindo o teatro francês, exibir as atrizes recém-admitidas ao teatro inglês¹⁹. Os adaptadores escrevem então papéis femininos adicionais, como a irmã de Miranda, Dorinda e a namorada de Ariel, Milcha; e, pela primeira vez no teatro inglês, a prática de travestimento é invertida: uma atriz de belas pernas – Mary Davis, supostamente amante do Rei – fez o papel de um belíssimo jovem – Hippolito –, criando assim mais uma oportunidade para exibir as atrizes recém-admitidas aos palcos ingleses. Essa adição de personagens femininos cria a possibilidade de formar pares amorosos – Dorinda e Hippolito e Miranda e Ferdinand.

Assim, a Restauração pode explorar um dos temas que lotam seus teatros e eletrizam suas platéias: as venturas e desventuras amorosas dos nobres. E, de fato, *A tempestade* da Restauração gira em torno desse enredo principal que trata das peripécias amorosas dos jovens casais. As filhas de Próspero – Miranda e Dorinda – são criadas na ilha, sem contato com a civilização e com o sexo oposto. Com o naufrágio, as moças acabam conhecendo o príncipe Ferdinand e também o jovem Hippolito que vivia preso em uma parte remota da ilha.

Para melhor se entender as mudanças de enredo apreciadas pela corte da Restauração, cabe uma comparação com o original de

¹⁹ Segundo os estudiosos, a primeira atriz profissional a parecer em um palco inglês é Anne Marshall, no papel de Desdêmona na adaptação de Killigrew para *Otelo*, reintitulado como *The Moor of Venice* [*O mouro de Veneza*], em 1660. Outras atrizes famosas na época foram Mary Saunderson que mais tarde se casa com o ator Thomas Betterton, Elizabeth Barry e Nell Gwyn, esta última protegida do Rei. Sobre isso ver TRUSSLER, *The Cambridge illustrated history of British theatre*, Cambridge University Press, 1994, p. 122-123.

Shakespeare. Se em *A tempestade* de Shakespeare o enredo de Ferdinand e Miranda trata da castidade e da necessidade do controle das paixões, na adaptação esse tema se transforma em um jogo sagaz sobre a virgindade e a sexualidade. Neste jogo, a autoridade de Próspero como pai e soberano é rechaçada: as moças alegremente o desobedecem e o próprio Próspero parece incapaz de controlar não só a curiosidade das filhas em relação ao sexo oposto, quanto todo o desenrolar da ação; enquanto o Próspero de Shakespeare controla tempestades, promove encontros amorosos, refreia tentativas de assassinato, faz pessoas adormecerem, provoca visões e até mesmo comanda túmulos, fazendo mortos ressuscitarem, o Próspero de Dryden e Davenant não possui autoridade sobre ninguém e quando Hippolito é morto em um duelo com Ferdinand, é um Ariel que age independente de Próspero quem traz o jovem de volta a vida e promove o final feliz.

Outra diferença importante entre o original e a adaptação é a dimensão do personagem Caliban. A princípio, a ênfase da adaptação no tema da sexualidade poderia levar a uma valorização de Caliban como representante da lascívia, da sexualidade desregradas e, portanto, oposto à castidade. Mas isto não acontece porque essa característica do Caliban original de Shakespeare é transferida para Hippolito. Na nova peça, é Hippolito quem representa o homem natural, com um comportamento sexual ainda não regulado por regras morais e que, portanto, necessita aprender a dominar suas paixões antes que possa se integrar como membro da sociedade. Em relação a Caliban, a única referência a sua sexualidade é feita por Tríncalo:

Tríncalo. Pois então lhe direi, encontrei-a há uma hora de-
baixo de uma árvore, em um doce leito de gravetos, cantan-

Crop. 7, 2001

do ‘Tory, Rory, e Ranthum, Scantum’, com seu próprio irmão natural.

Stephano. O Judeu! Fazer amor em sua própria tribo?²⁰

Como se vê pelo trecho acima citado, a ênfase do comentário recai antes sobre Sycorax que sobre Caliban. Sycorax ocupa o centro das atenções dos marinheiros que querem casar com ela para dominar a ilha; nem mesmo as cenas cômicas são deixadas a Caliban que mergulha em um ostracismo quase total, ao ponto de desaparecer de diversas produções. Caliban, hoje um dos personagens shakespearianos mais discutidos é considerado, na Restauração, muito mais uma dificuldade a ser transposta que um acerto de Shakespeare. Por se enquadrar na categoria dos personagens rústicos que devem, idealmente, ter seus papéis reduzidos ou eliminados, as falas e cenas de Caliban são cortadas – das 177 linhas que Shakespeare lhe concedeu, restam apenas por volta de 100 em Dryden e Davenant. Em produções teatrais posteriores, baseadas no texto de Dryden e Davenant, Caliban aparece apenas na cena final ou mesmo desaparece completamente. Essas produções, que dominam os palcos pelos próximos cem anos desenham um Caliban bastante simplificado em relação ao Caliban shakespeariano. Envolvido em uma trama essencialmente burlesca, o Caliban de Dryden e Davenant não apresenta nenhuma qualidade positiva, nenhum traço trágico; sua importância dentro da peça como um todo diminui, funcionando apenas como um ser monstruoso e deformado fisicamente, subordinado ao “duque” Trínculo.

²⁰ Em inglês: “Trinculo. Why then I ‘ll tell thee, I found her an hour ago under an Elder-tree, upon a sweet Bed of Nettles, singing Tory, Rory, and Ranthum, Scantum, with her own Natural brother. Stephano. O Jew! Make love in her own Tribe?” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 177. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

Em termos comparativos, portanto, a nova *Tempestade* de Dryden e Davenant oblitera Caliban, um dos mais originais personagens de Shakespeare, esvaziando-o de um de seus traços mais marcantes – sua sexualidade exacerbada e livre das proibições da sociedade civil – e deixando de incorporar ao novo texto as questões políticas levantadas por ele – a posse da ilha e a escravização. Na adaptação, Caliban é apenas um bêbado que fala pouco e pouco aparece, modificando, deste modo, seu lugar e importância no teatro inglês.

Na adaptação, portanto, é Hippolito que passa a representar a natureza e a sexualidade não civilizadas porém educáveis, enquanto Caliban é a natureza insensível, corrupta, monstruosa e não educável. Hippolito incorpora a sexualidade em seu estado primitivo, como um impulso natural que pertence aos homens ainda não polidos pelo convívio e sanções sociais. Assim, é o desejo de Hippolito, e não o de Caliban que espelha a poligamia dos selvagens do Novo Mundo, como sugerem as seguintes passagens:

Hip. Só existe uma [mulher] aqui
Este é um mundo inferior e pobre, eu irei para outro;
Ouvi dizer que os homens lá têm uma abundância delas.²¹

²¹ Em inglês: “Hip. Is there but one [woman] here // This is a base poor world, I’ll go to th’other; // I’ve heard men have abundance of ‘em there.” Dryden e Davenant in Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 171. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

Crop. 7, 2001

Hip. Ainda não refleti sobre o que é certo
Porém, Senhor, sei que minhas inclinações são
Para amar todas as mulheres.²²

Ao fim da adaptação, a sexualidade exacerbada de Hippolito é domesticada e resolvida em feliz casamento.

Além de Hippolito como representante da sexualidade primitiva, a adaptação explora, como mencionado anteriormente a sexualidade de Sycorax.. Os marinheiros cobiçam a nativa como meio de realizar alianças políticas, obter territórios e poder, tal qual acontece no mundo dos reis e nobres:

Trinc. Deste respeitável Monstro, e a senhora Monstro, sua
irmã
Eu reclamo esta ilha por aliança
Monstro, digo que tua Irmã será minha esposa.²³

Trinc. Ela é de fato monstruosamente bela. Isto é que será
minha esposa? Bem, ela é herdeira de toda a ilha (pois hei
de capar o monstro). Os Trincalos, como outros homens

²² Em inglês: “Hip. I have not yet consider’d what is right, // But, Sir, I know my inclinations are// To love all Women.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 173. Em português, a tradução é de Barbara Heliadora.

²³ Em inglês: “Trinc.From this Worshipful Monster, and Mistris Monster his Sister,/ / I’ll lay claim to this Island by alliance:// Monster, I say thy Sister shall be my Spouse.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 173. Em português, a tradução é de Barbara Heliadora.

sábios, desde antigamente habituaram-se a casar pelas poses, mais do que pela beleza.²⁴

Trin. (...) Que tendo aos olhos do mundo
Se casado com a herdeira legal desta Ilha,
Rainha Blouze a primeira, e tendo recebido a homenagem
Deste Metido Mandão seu irmão, dos dois
Eu reclamo título legal a esta ilha.²⁵

A adaptação, portanto, realiza no âmbito dos personagens rústicos, uma sátira ao casamento como instituição da sociedade civil.

Além de enfatizar o tema da sexualidade, os adaptadores de *A tempestade* possuem a ambição formal de, ao reescrever Shakespeare, conseguir um maior equilíbrio em relação aos personagens, como indica o seguinte comentário de Dryden:

... ele [Davenant] concebeu a contrapartida do enredo de Shakespeare, isto é, o de um homem que jamais havia visto

²⁴ Em inglês: “Trinc. She’s monstrous fair indeed. Is this to be my Spouse? Well, she’s heir to all this isle (for I will geld Monster). The Trincalo’s, like other wise, men, have antiently us’d to marry for estate more than for beauty.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 173. Em português, a tradução é de Barbara Heliadora.

²⁵ Em inglês: “Trinc. (...) That having in the face of the world // Espous’d the lawful Inheritrix of this Island, // Queen Blouze the first, and having homage done me, / / By this Hectoring Spark her Brother, from these two // I claim a lawful title to this island.” Dryden e Davenant in Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 173. Em português, a tradução é de Barbara Heliadora.

Crop, 7, 2001

uma mulher; para que desse modo esses dois personagens da Inocência e do amor pudessem melhor ilustrar e comentar um ao outro.²⁶

Acreditando estar construindo uma estrutura mais simétrica, Dryden e Davenant duplicam tanto o número de personagens de classe baixa, quanto o dos nobres. Ao invés do trio Caliban/Stephano/Trinculo, na adaptação há dois trios, Caliban/Sycorax/Trincalo e Stephano/ / Ventoso/ Mustacho, que competem entre si pelo domínio da ilha. Em relação aos nobres, além de duplicar os jovens casais, Dryden e Davenant reduzem os usurpadores a dois, Antônio e Alonso, eliminando o personagem Sebastian, e reduzindo, deste modo, a usurpação dos nobres a um erro do passado.

Ao contrário da simetria estrutural desejada, o aumento dos personagens rústicos torna esse enredo mais independente do enredo principal dos nobres. Enquanto na peça de Shakespeare a usurpação sofrida por Próspero doze anos antes encontra uma correspondência com a usurpação que ele realizou sobre Caliban, e também com as usurpações que o grupo de nobres – Antônio e Sebastian – e o grupo dos rústicos – Caliban, Stephano e Trinculo – planejam, de modo que o enredo e os sub-enredos se iluminam mutuamente, na peça adaptação, há um apagamento da questão da usurpação em relação aos nobres. Próspero so-

²⁶ Em inglês: “...he design’d the Counter-part to Shakespeare’s Plot, namely, that of a Man who had never seen a woman; that by this means those two Characters of Innocence and love might the more illustrate and commend each other.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, sem numeração de página. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

freu um banimento, mas isto é coisa do passado, e inclusive seus ofensores estão arrependidos.

Dito de outro modo, na adaptação ao aumentar o número de personagens rústicos, Dryden e Davenant criam um enredo de competição pelo governo da ilha que não encontra paralelo com o enredo dos nobres. Os rústicos possuem forte ambição política, enquanto os nobres apenas se entretêm em jogos amorosos, o que permite afirmar que a adaptação despolitiza o enredo dos nobres. Enquanto na peça de Shakespeare a ameaça de assassinato e a tentativa de usurpação acontecem paralelamente em dois planos – no mundo dos nobres, Antônio e Sebastian tentam assassinar Alonso, e no mundo dos rústicos, Caliban, Stephano e Trinculo planejam matar Próspero –, na adaptação, assassinato e usurpação são ações exclusivas do enredo dos rústicos, com Stephano e Trinculo competindo pelo governo da ilha, sem representar qualquer perigo real ao domínio de Próspero. Talvez a razão da supressão da tentativa de assassinato no mundo dos nobres esteja justamente na dificuldade de uma monarquia recém-restaurada lidar com temas em que haja possibilidade de paralelo com o mundo real

O tema político fica, portanto, confinado ao mundo dos rústicos: os marinheiros tentam estabelecer um regime de governo na ilha, através do casamento com a nativa Sycorax. A adaptação, como foi dito acima, ao invés de espelhar as lutas pelo poder político e o medo da guerra civil existentes das cortes européias, confina o tema político da posse e governo da ilha ao mundo dos rústicos. No mundo dos subalternos, as lutas políticas parodiam os problemas de hierarquia, de autoridade e de domínio de territórios que ocorrem no Novo Mundo. Neste sentido, os relatos de viagem e colonização, principalmente os que incluem episódios de rebeliões e naufrágios, podem ter fornecido amplo material para a adaptação de Dryden e Davenant.

Crop. 7, 2001

Dentre os temas relacionados ao Novo Mundo, a adaptação expande o comentário de Gonzalo sobre a utopia, presente no original de Shakespeare: a utopia de Gonzalo materializa-se nas brigas dos marinheiros acerca do regime de governo a ser adotado na ilha. De fato, todo o enredo dos marinheiros e monstros gira em torno da posse e do domínio da ilha, do tipo de governo a ser implantado, da possibilidade de haver eleições, e das alianças com os nativos. Outros temas ligados ao Novo Mundo são a poligamia e o canibalismo dos nativos que são parodiados nos seguintes extratos:

... precisamos até virar selvagens, e o próximo que apanhar seu semelhante pode comê-lo²⁷

Ventoso. (...) Então, tenhamos boas consciências e não comamos uns aos outros.²⁸

Desse modo, pode-se concluir que, comparativamente, os temas relacionados ao colonialismo são muito mais pertinentes à adaptação de Dryden e Davenant que à peça original de Shakespeare.²⁹

²⁷ Em inglês: “...we must e’en turn Salvages, and the next that catches his fellow may eat him.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 132. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

²⁸ Em inglês: “(...) Therefore let us carry good Consciencies, // and not eat one another.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 132. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

²⁹ No século XX muito tem se discutido acerca da relevância do contexto das lutas coloniais para o entendimento de *A tempestade* de Shakespeare; um dos temas centrais da peça seria, segundo muitas interpretações recentes, a identidade e o direito de Caliban como um nativo roubado de suas terras e escravizado pelo colonizador. Se as leituras pós-colonialistas cabem ou não em relação ao original de Shakespeare

Retomando a questão da busca de equilíbrio formal ambicionada por Dryden e Davenant, conclui-se que na adaptação não há nada que ligue os episódios vividos pelos marinheiros com o enredo de amor dos jovens nobres. Ao contrário do efeito esperado por Dryden e Davenant, os novos personagens, ao se inserirem em novas linhas de enredo, ao invés de melhor ilustrarem os temas da peça, acabam por enfraquecer e descaracterizar os confrontos originais de Shakespeare: os conflitos entre Próspero e seus antigos inimigos da corte e entre Próspero e Caliban se apagam diante das peripécias farsescas vividas pelos grupos de monstros e marinheiros que competem pelo governo da ilha.

Outra comparação pertinente entre a peça de Shakespeare e a adaptação é a questão da possibilidade de regeneração moral: podem os homens realmente mudar e melhorar? Enquanto em *A tempestade* original a regeneração é uma interrogação importante que recebe diferentes respostas – Alonso se regenera, Antônio e Sebastian parecem impermeáveis a quaisquer experiências, Caliban diz que buscará a graça e o próprio Próspero decide amenizar sua vingança e poupar seus antigos inimigos –, na adaptação a regeneração deixa de ser uma questão. Desde o início da nova peça, Antônio e Alonso estão penitentes, como mostra a seguinte passagem:

Alonz. Não, não ele se foi, e você e eu, Antônio,
Fomos aqueles que causaram sua morte.

é assunto para amplos debates, porém certamente em relação à adaptação de Dryden e Davenant o contexto colonial é proeminente. A adaptação realmente parece calcar grande parte de seu enredo nas alianças políticas feitas do Novo Mundo e na insubordinação de marinheiros que participam das viagens de colonização.

Crop. 7, 2001

Ant. Como a podíamos ter evitado?

Alonz. Então, então, a teríamos evitado quando tu traíste.
Teu irmão e soberano Prospero e a Infanta de Mântua, so-
berano de meu poder: e quando eu, por demais ambicioso,
tomei à força o poder de outro; foi então que perdemos
Ferdinand.

Então perdemos uma Marinha para esta Tempestade.

Ant. De fato, fomos os primeiros a quebrar o armistício
com o Céu

O senhor expôs um príncipe Infante às ondas,
E as ondas perdem um filho único;
Eu usurpei as férteis terras de meu irmão, e agora,
Sou atirado a esta ilha deserta.³⁰

As palavras de Gonzalo sobre a coragem de Antônio e Alonzo na
defesa da fé cristã, enfatizam a atitude penitente dos dois personagens:

³⁰ Em inglês: “Alonz. No, no he’s gone, and you and I, Antônio, // Were those who
caus’ his death? Ant. How could we help it? Alonz. Then, then, we should have
help’t it, when thou betrayedst // Thy brother Prospero and Mantua’s Infant,
sovereign to my // Power: and when I, too ambitious, took by force anothers right;
// Then lost we Ferdinand, // Then forfeited our Navy to this Tempest. Ant. Indeed
we first broe truce with Heav’n; // You to the waves an Infant Prince expos’d, //
And on the waves have lost an only son; // I did usurp my Brother’s fertile lands,
and now // Am cast upon this desert Isle.” Guffey, fac-símile da adaptação de
Dryden e Davenant, p. 14. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

Gonz. Aí estavam em verdade, Senhor, crimes de tons
negros
Porém ambos os senhores pagaram suas dívidas ao Céu,
Onde, em defesa da Cristandade,
Sua coragem expulsou os Mouros da Espanha³¹

Cria-se, portanto, um descompasso entre reconhecimento da culpa e punição que os adaptadores parecem não perceber: a punição chega para almas arrependidas e perde seu propósito regenerativo. Isso fica claro quando se considera a função da música de Ariel que reprova os usurpadores – “Onde mora a orgulhosa ambição// No mais fundo cômodo do inferno.”³². Enquanto na peça de Shakespeare a música de Ariel teria a função de despertar a consciência dos culpados, na adaptação sua função se perde e a música torna-se redundante já que os espíritos de Ariel perseguem usurpadores arrependidos.

Ainda em muitos outros aspectos a adaptação de Dryden e Davenant difere da peça de Shakespeare. Por exemplo, grande parte da ação de *A tempestade* está na vingança de Próspero, motivação esta que na adaptação é minimizada e substituída pela preocupação em preser-

³¹ Em inglês: “Gonz. There, Sir, ‘tis true were crimes of a Black Dye, // But both of you have made amends to Heav’n, // By your late Voyage to Portugal, // Where, in defence of Christianity, // Your valour has repuls’d the Moors of Spain.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 14-15. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

³² Em inglês: “Where does proud Ambition dwell // In the lowest rooms of Hell.” Guffey, fac-símile da adaptação de Dryden e Davenant, p. 15. Em português, a tradução é de Barbara Heliodora.

Crop. 7, 2001

var a virgindade das filhas; a busca por vingança de Próspero se esvazia, além disso, porque não faz sentido punir Antônio e Alonso que já se encontram desde o início arrependidos.

Resumindo, portanto, todo o enredo que gira em torno do poder político fica, na adaptação, circunscrito aos personagens rústicos: são os marinheiros Trincalo, Stephano, Mustacho e Ventoso que competem pelo poder político na ilha e cortejam Sycorax, a herdeira natural do lugar. Uma explicação para isso, já aventada acima, é que, para a recém-instalada monarquia temas políticos como tentativas de usurpação e regicídio são ainda assuntos delicados. Não havia muito tempo que o pai de Charles II havia sido decapitado, obrigando o próprio Charles ao exílio na França, de modo que era mais seguro relegar os temas políticos ao âmbito dos rústicos.

O período da Restauração da monarquia inglesa coincide, portanto, com um renascer do teatro shakespeariano, cujas peças revivem, embora bastante modificadas. Essas alterações se devem não apenas às novas platéias, aos novos edifícios teatrais e às influências neoclássicas trazidas para Inglaterra com a volta da corte mas também às circunstâncias políticas da época, definidoras de modificações impingidas aos enredos. Assim, *A tempestade ou a ilha encantada* de Dryden e Davenant pode e deve ser lida como uma peça independente do original de Shakespeare, uma obra em si mesma, que ao mesmo tempo em que lança luzes sobre a arte teatral e o contexto político do período é iluminada pelas condições físicas do teatro, pela conformação das platéias e pela própria política da Restauração.

CAMARGO LEÃO, Liana de. *Shakespeare na restauração...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, John Russell (Ed.). *The Oxford illustrated history of theatre*. Oxford University Press, 1995.
- CAMPBELL, Oscar (Ed.). *A Shakespeare encyclopaedia*. London: Methuen, 1974.
- DRYDEN, John. *Essays*. London: J. M. Dent & Sons Ltda, 1954.
- GUFFEY, George.(Ed.). *After The tempest: The tempest, or the enchanted island (1670); The tempest , or the enchanted island (1674); The mock-tempest: or the enchanted castle (1675); The tempest. an opera.(1756)*. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1969. (edição fac-similar).
- HOTSON, Leslie. *The Commonwealth and Restoration stage*. Cambridge University Press, 1928.
- LEÃO, Liana. *Metavisions: entrances and exits in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Universidade Federal do Paraná, tese de mestrado, 1994.
- NICOLL, Allardyce. *A history of Restoration drama 1660-1700*. London: Cambridge University Press, 1940.
- ODELL, George. *From Betterton to Irving*. New York: Dover Press, 1966. 2v.
- TRUSSLER, Simon. *Cambridge illustrated history of British theatre*. Cambridge University Press, 1994.
- VICKERS, Brian (Ed.). *Shakespeare: the critical heritage*. 6v. London: Routledge, 1974-1981.

Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Barbara Heliodora

O mundo é um grande palco
E os homens e as mulheres são atores –
Têm as suas entradas e saídas
E o homem faz vários papéis na vida,
Seus atos sendo sete. Grita, chora
E soluça o infante aos braços da ama;
Depois o colegial, com sua pasta
E a cara matinal, como um lagarto
Se arrasta sem vontade à escola. O amante,
Bufando como um forno, uma balada
Faz aos olhos da amiga. Eis o soldado,
Com pragas, e de barba arrepiada,
Zeloso de sua honra, ágil na luta,
A perseguir a ilusão da glória
Mesmo na boca do canhão. E agora

* Palestra proferida em março de 2001, por ocasião da reinauguração do Teatro Augusta, em São Paulo)

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

O juiz, de vasta pança bem forrada,
Olhos severos e serrada barba,
Faz seu papel. A sexta idade o muda
Em Pantalão magrela e de chinelos,
Óculos no nariz, sacola ao lado,
As roupas bem poupadas são um mundo
Para as canelas secas; sua voz,
Possante outrora, volta à de criança,
Falha e assovia. Então a última cena,
Que põe fim a essa vária história:
É a segunda infância, o próprio olvido,
Sem sentidos, sem olhos, sem mais nada.

Muito embora em *As you like it (Como Quiserem)* o irônico Jacques diga esse trecho com ar zombeteiro, ele dá uma boa contribuição para que compreendamos por que razão o elizabetano William Shakespeare continua sempre contemporâneo: o ser humano, em todas as etapas de sua trajetória neste mundo, é o foco das atenções do poeta, e nos conduz por todos os caminhos e descaminhos que atravessa. Esse ser humano interessa a Shakespeare em todas as manifestações de seu potencial, isto é, o poeta o olha com a mesma curiosidade e até a mesma compaixão, os que acertam e os que erram, os que abraçam o bem – que para Shakespeare significa ser favorável à vida – ou o mal – que para Shakespeare significa ser favorável à morte.

Percorrendo as peças de Shakespeare vamos encontrar não só alguma coisa sobre todas e cada uma dessas sete idades do homem, como também vamos reconhecer em tais passagens o que fala diretamente à nossa experiência viva, como aconteceu a todos os que viveram

Crop, 7, 2001

entre nós e ele. A primeira infância, é claro, é mais apresentada através da descrição, como os dois pequenos príncipes assassinados por ordem de Ricardo III, cuja inocência é retratada pela beleza e serenidade que deixam à mostra quando dormem. Mas, a seguir, já em termos de ação, há qualquer coisa de fim de infância, de desconhecimento do mundo adulto, em uma Julieta que afirma que o casamento “é honra com que nunca ousei sonhar” e, indagada se pode amar a Paris, ingenuamente responde “sim, se ao olhar sentir-me apaixonada. // Porém, mais longe eu nunca hei de ir, // Que o vôo que a senhora consentir.” Ela ainda não sabe que, como diz Solânio a Shylock, “quando a ave empluma é de sua natureza abandonar o ninho”... porém, basta conhecer Romeu para que qualquer limite ou desejo imposto por mãe ou pai seja totalmente esquecido

Mas, naturalmente, Shakespeare não é tão ingênuo ou romântico quanto Julieta, e Lisandro, que Egeu não quer que se case com sua filha Hércia, reflete: “Em tudo aquilo que até hoje eu li, // Ou em lendas e histórias que eu ouvi, // O amor nunca trilhou caminhos fáceis.” E será menos contemporâneo daquilo que sente a adolescente cujo namoro anda mal hoje em dia: a infelicidade de Helena, quando Hércia a saúda com “Bela Helena, mas de onde vem correndo?” e esta responde com

Disse bela? Pode ir se desdizendo;
Bela é você, que Demétrio aprecia:
Seus olhos são o norte, e a melodia
De sua língua é o canto do pastor
Quando o trigo está verde e o campo em flor.
Doença pega; por que não a face?
Quem me dera que a sua me pegasse!
O meu ouvido ia captar seu tom,

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Meu olho o seu, a minha voz seu som.
Se o mundo fosse meu, eu só tirava
Pra mim Demétrio; o resto eu lhe entregava.”

E não há nada mais fácil do que, assim, percorrer as peças de Shakespeare e encontrar referências a todas as etapas da vida humana.

É claro que o reconhecimento de nós mesmos, nos dias de hoje, na obra de Shakespeare é bem mais amplo e significativo do que esses exemplos colhidos assim, ao acaso, mais por brincadeira, que usei aqui. Mas, na verdade, é em essência sua insaciável curiosidade, somada à sua infinita compaixão que tem tornado Shakespeare sempre presente, mesmo que contra a vontade de algumas épocas. Mesmo nas passagens citadas, no entanto, fica bem claro não só que Shakespeare tem como seu grande interesse o humano, mas também que esse ser humano que o interessa é visto em ação, em ação característica, idiossincrática, ação que o expressa. Diz Harold Bloom que Shakespeare é o criador do homem moderno, porque ele faz seus personagens terem consciência de sua existência, serem introspectivos; porém essa introspecção não pode jamais ter lugar dissociada da ação na qual o personagem está engajado – e é dentro desses dois parâmetros que se manifesta a eterna contemporaneidade de William Shakespeare.

A época elizabetana, é claro, é a das descobertas, descobertas do passado, com a Renascença, descobertas literais, geográficas, descobertas científicas: sem jornais, sem cinema ou televisão, o teatro cumpriu como nunca o seu papel de ser, como diz Hamlet, “o espelho da natureza”, ou – na minha própria convicção – cumpriu seu objetivo de esclarecer comportamentos humanos. Naquela fascinante caixa mágica, sem cenários e a céu aberto que era o palco elizabetano, a vida pulsava com uma intensidade assombrosa.

Crop, 7, 2001

Permitam-me uma comparação talvez inesperada entre o palco elizabetano e o palco italiano, para fins de definição da potencialidade imaginativa de um e de outro: todos conhecem, pelo menos vagamente, o episódio da suposta invasão de marcianos que Orson Welles transmitiu em 1938, causando pânico e fugas em massa em Nova York; essas conseqüências só foram possíveis por duas razões: ninguém anunciou, com antecedência, que se tratava de uma transmissão de ficção, e a transmissão foi pelo **rádio**. Disse um maldoso crítico que a imaginação da televisão tem vinte polegadas; mas o que é incontestável é que se, hoje em dia, víssemos homenzinhos verdes chegando, na televisão, é muito pouco provável que eles fossem convincentes a ponto de criar pânico, enquanto que só pelo rádio cada um tem o direito de invocar seus demônios particulares na forma e dimensão que lhe aprouver. De certa maneira, há nisso um paralelo bastante válido com a diferença entre o palco italiano fechado, com sua cenografia pintada em perspectiva (e, na época, suas limitações de iluminação): aquele espaço cênico e aquela cenografia ofereciam belíssimos atrativos, mas suas próprias características delimitavam as possibilidades de imaginação. No palco elizabetano **tudo** era convenção, **tudo** era imaginação: aquele espaço cênico fixo, desnudo e neutro, mas dotado de áreas diferentes aonde se podia chegar por uma grande variedade de acessos, permitia que o público viajasse, nas várias acepções da palavra, graças ao texto e aos bons atores.

Tomemos aqui um exemplo memorável, o prólogo do Ato IV do *Henrique V*:

Imagem agora aquele instante
Em que o sussurro e que o escuro penetrante
Enchem a vasta taça do universo.
De tenda a tenda, pela noite imunda

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Soa o quieto zumbido dos dois exércitos,
Com as sentinelas quase recebendo
O sibilar secreto uma da outra.
As fogueiras se falam e, nas chamas,
Cada hoste vê, da outra, o rosto em sombra:
Os corcéis se ameaçam; seus relinchos
Cortam a noite surda; e em suas tendas
Os armeiros, vestindo os cavaleiros,
Muito ativos, fechando os arrebites,
Dão ao preparo um tom assustador.
No campo canta o galo; as horas batem
Anunciando as três; com sonolência.
De alma tranqüila por seu grande número,
Por demais confiantes, os franceses
Jogam nos dados a ralé inglesa
E reclamam da noite que se arrasta
Qual bruxa feia e manca, por passar
Com tanto tédio. Os pobres dos ingleses,
Quais condenados de algum sacrifício,
Sentados junto ao fogo se concentram
No perigo iminente; e gestos tristes,
Rostos esquálidos e fardas rotas
Os apresentam ao olhar da Lua
Quais fantasmas terríveis. Como olhar
O real capitão dessas ruínas
Sem proclamar “Que Deus o abençoe!”

Crop. 7, 2001

Quando visita todo o seu exército,
Dá-lhes bom dia com sorriso tímido,
E os chama irmãos, amigos, cidadãos?
Em seu rosto real nada sugere
Que tropa assustadora os envolveu,
Nem enfatize ele o horror da noite;
Mas, com ar alerta vence a exaustão,
Parece amigo doce e majestoso,
De modo que o infeliz que suspirava,
De seu aspecto colhe apoio e força.
Como o sol, seu olhar, por generoso,
A todos dá fartura universal,
E derrete o pavor. Nobres e humildes
Vislumbram, se me é dado assim dizer,
Certo toque de Harry nessa noite.
A nossa cena voa pra batalha,
Onde envergonharemos, sinto muito,
Com quatro ou cinco espadas amassadas,
Distribuídas em grotesca luta,
O nome de Agincourt. Mas olhem bem,
Vendo a verdade que o arremedo tem.

Parem um pouco para analisar o uso magistral que Shakespeare faz das possibilidades da palavra e da imaginação em seu palco: o prólogo abre sua fala com um convite à imaginação, mas que exige em primeiro lugar que tudo o mais saia dela, pois a primeira coisa a ser criada é “aquele instante em que o sussurro e o escuro penetrante// encham a

vasta taça do universo”. É nessa, digamos, tela negra, que ele começa a pintar, uma a uma, as várias cenas que ocupam o passar da noite. Primeiro, no escuro, se ouve apenas o burburinho de dois exércitos acampados lado a lado, tão próximos que as sentinelas quase ouvem os segredos uma da outra; depois as fogueiras, os cavalos que relincham, os armeiros atarefados. Mas o galo canta, as horas batem, e ainda há espaço para descrever o estado de espírito de franceses e ingleses. Só depois de incluir no quadro tudo o que pesa nessa hora é que Shakespeare fecha o círculo chamando primeiro a atenção para a precariedade do que será apresentado no palco, para a seguir concluir com nova chamada à imaginação, pois graças a esta a público estará “vendo a verdade que o arremedo tem”.

A escolha desse trecho não foi totalmente arbitrária, já que a peça em que aparece se tem mostrado contemporânea de várias situações: qual é a ação central do *Henrique V*? A batalha de Agincourt (ou Azincourt, como preferirem), que teve lugar em 1415, ficou famosa na Inglaterra porque o pequeno e exausto exército inglês venceu o francês quatro vezes mais numeroso (os números dados por Shakespeare na peça parecem exageros patrióticos, mas a realidade é ainda pior: só em fidalgos a Inglaterra perdeu treze enquanto a França perdeu 5000 mortos e mais 1000 aprisionados); pois em 1599, quando Shakespeare escreveu a peça, os acontecimentos pareceram ser de extraordinária relevância, já que havia apenas onze anos que a modesta Inglaterra havia vencido a Armada da Espanha, a maior potência européia no momento. Passam-se alguns séculos e, em 1944, quando já havia quatro anos que os ingleses suportavam virtualmente sozinhos as forças do nazismo que dominavam a quase totalidade do continente europeu, o filme de Laurence Olivier revive esse tipo de momento de bravura, com a exata medida de beleza e orgulho de que necessitavam seus sofridos compatriotas naqueles dias.

Crop, 7, 2001

Mas o mundo muda, e cada vez mais depressa ... Passados menos de cinquenta anos, a Segunda Guerra Mundial, com seu holocausto e sua bomba de Hiroshima deixa o mundo devidamente horrorizado com os conflitos armados (mesmo que estes não pareçam realmente parar nunca), e um novo filme, o de Kenneth Branagh, está em perfeita sintonia com o novo clima político e emocional. Mas é preciso, então, parar e refletir sobre o que escreveu William Shakespeare, pois o fato mais extraordinário de todos é o de tanto Laurence Olivier quanto Kenneth Branagh serem perfeitamente fiéis a Shakespeare: se o primeiro é triunfalista, porque era o que o momento precisava, e o segundo denuncia a guerra, que era o que o novo momento precisava, a diferença entre os dois reside apenas no tom da leitura do texto e nos cortes, pois o que mantém Shakespeare sempre contemporâneo é o fato de ele ter observado a guerra em detalhe. Foi Shakespeare, não Kenneth Branagh, quem indagou, na conferência de paz realizada em Troyes,

Que obstáculo ou barreira existe agora
Para que a paz, pobre, nua e ultrajada,
Que cria as artes, a fartura e a vida,
Não deva, no melhor jardim do mundo,
A fértil França, plantar seu semblante?
Ai, ai; tanto tempo faz que ela foi banida
Que sementes e campos, em monturos,
Corrompem, tornam podre, o que era fértil.
As vinhas, que alegravam corações,
Quais prisioneiros com o cabelo imenso,
Brotam quais loucas, e na terra ociosa
Joio e cicuta, com a erva daninha,
Botam raízes enquanto, enferrujado,

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Jaz sem livrar-nos deles nosso arado.
O doce prado que floria outrora
Com a prímula pintada e a pimpinela,
Sem foice pra contê-lo, hoje pulula,
Procria louco, e nele nada vinga
A não ser cardo, ouriço ou carrapicho,
Sem beleza ou usança.
E como os campos, vinhas, cercas, bosques,
Que sem cultivo tornam-se selvagens,
Em nossos lares nós e os nossos filhos
Perdemos, ou deixamos de aprender,
Toda a ciência que convém à pátria,
E crescemos selvagens – quais soldados
Que nunca pensam a não ser em sangue –
Blasfemos, furiosos, desleixados,
Só ofendendo em tudo o natural.
O que, pra devolver ao velho aspecto
Aqui estais; e aqui eu só vos peço
Poder saber por que a doce Paz
Não pode vir banir todo esse mal,
E abençoar-nos com os dons de outrora.

Esses bens da paz concluem a ação onde, em Harfleur, alertava o jovem Rei o Governador, descrevendo em detalhes todos os males da guerra, lembrando “Quem pode controlar o mal liberto // Quando ele corre, horrendo morro abaixo?”

Crop, 7, 2001

Esta nossa conversa de hoje não pretende enveredar por maiores profundidades, mas apenas pousar, de leve, sobre alguns dos incontáveis momentos que deixam Shakespeare tão perto de nós; mas não tenho qualquer sombra de dúvida de que parte da razão pela qual ele permanece sempre nosso contemporâneo é o *modus operandi* de sua própria imaginação poética: o estudo de Caroline Spurgeon, da década de 30, nos fornece uma informação preciosa, a de que – de longe – o maior percentual de imagens usadas por Shakespeare em suas peças são buscadas no cotidiano (basta lembrar, em *A tempestade*, que quando Miranda diz ao pai que não deve ser tão ríspido com Ferdinand, ele responde: “O que? Meu pé me ensina?”), em contraste por exemplo com o total domínio da mitologia clássica nas peças de Christopher Marlowe. Muito embora este último fosse figura exponencial no advento do teatro elizabetano, é preciso lembrar que Marlowe, como Shakespeare depois dele, fez suas contribuições dentro de um conjunto de condições muito específico, onde tem peso considerável a tradição do teatro medieval: neste, o tema permanente era o homem, desde a criação até o Juízo Final, em termos da salvação da alma, que vai resultar no teatro elizabetano na definição de outro tema permanente, o do homem do nascimento à morte, em termos de realização de potencial de vida. E isso nos fala de forma direta e permanente.

Do teatro medieval Shakespeare herdou muitos outros aspectos: a liberdade de forma, a variedade do tema, e de particular riqueza, a capacidade de criação da imagem visual pelo ouvido (que vimos acima, no citado prólogo do ato IV de *Henrique V*, por exemplo) e a aceitação de convenções cênicas que permitiam ao ator (e digo ator porque mesmo os papéis femininos eram interpretados por homens, convenção que se firmou no teatro elizabetano, já que na fase medieval eram os integrantes das corporações de ofício que faziam teatro), retomando, foi preciosa para Shakespeare a convenção que permitia a tais atores,

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

em seu pequeno palco em cima de uma carroça, dar dois ou três passos e mudar de cidade – pois vem daí a possibilidade que tem Shakespeare de, graças apenas à beleza do verso, passear por mais de vinte localidades diferentes em *Antônio e Cleópatra*.

Das formas descobertas pela Renascença, por outro lado, Shakespeare tirou a estrutura de cinco atos, com uma ação ampla e significativa servindo de unidade dominante. Mas não esqueçamos que foi da mescla das duas tradições, que explodira no palco profissional com o *Tamburlaine* de Marlowe e a *Tragédia Espanhola* de Thomas Kyd, que ele tirou a vitalidade, o domínio do novo palco, o sentido de “descoberta” em todas as suas ações, a lua de mel com a língua como instrumento de expressão poética e, conseqüentemente, a “mighty line” de Marlowe. Imaginem o impacto que deve ter causado no público, ouvir no lugar dos velhos versos de sete sílabas, quase realejo, a exclamação de Fausto vendo Helena:

Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilirium?

Cada vez mais, porém, estou convencida de que se Marlowe era uma grande poeta, ele nunca foi, como Shakespeare, um gênio especificamente dramático, isto é, a forma ideal para a expressão de sua genialidade não era só a poesia mas, muito em particular, a poesia dramática.

Para definirmos a poesia dramática temos de buscar mais do que os aspectos exteriores e convencionais de diálogo, caracterização e ação. Não é só que o herói dramático tenha de estar integralmente engajado em uma ação que emana de sua personalidade, como diz Bradley, por exemplo, mas também que haja alguma coisa na própria posição do

Crop, 7, 2001

autor em relação à matéria dramática e o modo pelo qual ela a trata. Una Ellis-Fermor faz uma afirmação da maior importância:

É talvez da paixão e da intensidade com as quais o dramaturgo apreende o mundo da experiência que depende primordialmente o melhor drama para sua força e urgência, muito embora a paixão seja, em última análise, inseparável do pensamento e da imaginação poética, e estes dois inseparáveis um do outro. É a intensidade, primeiro da experiência imaginativa do mundo ao seu redor, e depois de sua experiência artística – ou seja, o ato de transmutar a primeira em obra de arte – que dá ao grande dramaturgo seu poder de comover os homens, de tocar as profundezas de sua imaginação, de libertá-los, e de botar para trabalhar as forças da vida.

Tudo isso é controlado, nas palavras do memorável C. Day Lewis, pela “lógica da poesia”.

Se juntamos tudo isso à idéia que nos vem desde Aristóteles, que a forma dramática não é discursiva mas sim de ação, vamos encontrar ainda mais um dos motivos pelos quais Shakespeare nos fala ainda hoje tão diretamente: por um lado temos de aceitar que em nenhuma outra forma literária seja tão difícil quanto no drama destilar pensamentos conceituais semelhantes aos do filósofo, enquanto que por outro lado é por essa mesma razão que toda e qualquer redução de Shakespeare ao mero enredo de suas peças, assim como qualquer versão censurada para crianças, ou qualquer outro tipo de história da qual se extrai uma “moral” a curto prazo é uma traição à própria natureza de sua obra. Voltemos a Una Ellis-Fermor, que apresenta a idéia com mais clareza e precisão do que eu poderia alcançar:

Se procurarmos um tema nas peças de Shakespeare não encontraremos nenhum, a não ser aquela sabedoria sem limites e infinitamente expansiva que requer de seus leitores a consagração de uma vida para explorar. A operação do pensamento, portanto, é mais difícil de discernir do que os pensamentos resultantes; é preciso que um homem seja cego para que a arquitetura de Shakespeare não lhe diga nada; mas ele cometeria grande tolice se presumisse que a atuação dessa inteligência orientadora e dominante tenha necessariamente de dar indicações que possam ser extraídas e reformuladas como as conclusões de um filósofo, um historiador, um moralista ou um psicólogo. A arte do dramaturgo é impessoal; seus caminhos são secretos e seus pensamentos estão muitas vezes escondidos nesses caminhos. Mas o signo do pensamento, em forma profunda e poderosa, e por vezes profética, faz na força e majestade da própria obra de arte, e cada nova exploração nos ensina a reconhecer nela o controle intelectual consciente e inconsciente da paixão.”

Nós podemos dizer, creio eu, que é por esses caminhos secretos que Shakespeare caminha para acompanhar o passar do tempo e permanecer expressivo de todas as manifestações da essência humana.

Nós brasileiros, como os cidadãos de todos os países que não são de língua inglesa, acrescentamos, é claro, um estágio a mais no caminho dessa comunicação direta, dessa ilusão de contemporaneidade. Se pensamos na força das afirmações de Ellis-Fermor, não podemos a momento algum esquecer que a visão dramática de Shakespeare tem de ser sempre compreendida por meio do complexo conteúdo e forma. A maneira de se dizer determinada coisa é tão parte da essência do perso-

Crop, 7, 2001

nagem quanto a configuração total da obra, e por isso mesmo a concepção do que o personagem diz ou faz é parte orgânica de sua funcionalidade na ação dramática e tem de encontrar sua melhor realização dentro de uma determinada forma. Se a forma emana do conteúdo, este também deve a ela parte de sua existência e validade dramática.

O que não podermos nunca deixar de levar em conta, por outro lado, é o fato de William Shakespeare ter sido um autor popular: podemos não saber exatamente quantas pessoas podiam assistir a um espetáculo no Theatre, para o qual escreveu até 1598, mas o Globe, para o qual escreveu a partir de 1599 comportava dois mil espectadores, e um autor que cria para se comunicar com público assim tão amplo e variado tem de ser excepcionalmente capaz no domínio de seu instrumento. Distante de qualquer hermetismo, interessado em ser compreendido por todos, há uma série de recursos que hoje, estudando, analisando, podemos reconhecer e apreciar como domínio técnico, mas que resulta, na redação final do texto, tão somente em eficiência cênica: como não compreender um autor que sistematicamente propõe, na primeira cena, o tema básico da obra que se inicia? Logo de saída Lear divide seu reino e bane Cordélia; o fantasma do Rei Hamlet faz crer a Horácio que haja algum problema no estado; Egeu se queixa a Teseu que sua filha não quer se casar com Demétrio; os tribunos suspeitam que César queira seu coroado rei; um soneto propõe toda a trama de *Romeu e Julieta*, e assim por diante. Uma vez informado, o público descobre não só do que tratará a peça como também que parte de seu leque de emoções será mais diretamente requestada. Mas é claro que, sem ter de obedecer as regras do neoclassicismo e fiel à realidade da vida, ninguém passaria a esperar só lágrimas ou só risos, fosse qual fosse a trama: em todas as comédias há alguma forma de perigo de vida, em todas as tragédias há momentos de alívio cômico, sem o qual ninguém agüentaria as grandes mortandades finais ...

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Naquele palco nu, naquela caixa mágica, tudo podia, naquele momento, acontecer – graças à poesia, o catalisador que permitiu a união das duas tradições teatrais, a ingênua medieval e a sofisticada renascentista. Mas, muito particularmente em Shakespeare, a poesia é sempre ligada à simplicidade, pois quanto mais leio suas peças mais me convenço de que sua primeira preocupação era a de criar diálogos na medida certa para serem ditos e interpretados pelo ator, o que tornava tudo acessível àquele imenso e variado público. É bem verdade que seu vocabulário foi de incrível amplitude – 29.600 palavras – e que qualquer consulta ao memorável OED (*Oxford English Dictionary*) mostra que um grande número destas é encontrado pela primeira vez em letra de forma na obra de Shakespeare; mas fica bem claro que o modo pelo qual ele utilizava mesmo palavras novas conduzia à sua compreensão.

Essa conjunto de características e exigências, naturalmente, ilustra bem a infinita dificuldade em se traduzir Shakespeare, aliás tanto quanto qualquer outro expoente da poesia dramática, pois Shakespeare em sua obra transmite certas idéias, certo conhecimento e certa compreensão que dependem tanto da forma quanto do conteúdo para encontrar sua expressão integral. O seu método, essencialmente dramático, é evocativo: colocando determinado personagem em determinada situação, e transmitindo esse binômio personagem-situação por meio de determinada linguagem, ele conduz o espectador ou leitor, por meio da imaginação, a um reconhecimento e uma compreensão daquele mesmo binômio para os quais a inteligência não tem palavras. Chegamos assim a compreender por intermédio da visão do autor camadas mais profundas e complexas da vida humana. E a comunicação a esse nível é uma das mais fortes razões para a permanência de Shakespeare.

Sei que não é de bom tom recorrer a experiências pessoais para ilustrar problemas suscitados em palestras como esta, mas no caso sou

Crop, 7, 2001

obrigada a falar do problema da tradução a partir do trabalho que venho fazendo nesse campo. Não tenho qualquer interesse em analisar outros trabalhos de tradução, a não ser por dizer que a razão de ter me dedicado tanto a traduzir Shakespeare tem sido, em todos os momentos, a preocupação de preservar a forma original e, na medida do possível, de ser fiel ao tom e à intenção do poeta. Em termos práticos isso quer dizer manter o verso branco – com o nosso decassílabo no lugar do pentâmetro iâmbico (-‘-‘-‘-‘-‘), com ou sem rima, conforme esteja no original, as ocasionais variações no verso onde possam aparecer, e prosa onde a prosa é usada. Não é por capricho ou pretensão que tenho buscado essa fidelidade mas antes porque acredito – e nisso não tem nada de original – que Shakespeare sabia o que estava fazendo, e que a forma é indissociável do conteúdo na criação de sua dramaturgia específica.

Em um país como o nosso, sem tradição de traduções e montagens regulares de nossos grandes clássicos universais, mais de uma vez esbarrei na desculpa, para mim inadmissível, que hoje em dia ninguém mais quer ouvir teatro em verso, e que o verso é um tropeço grave para o ator. Ambas as idéias são enganos totais. Shakespeare era, antes de mais nada, um homem de teatro, e como aquele outro grande homem de teatro, Molière, escrevia para seus atores, e felizmente em todas as ocasiões que pessoalmente orientei atores na interpretação de Shakespeare estes, depois do primeiro susto do preconceito, constataram que na verdade o verso ajuda o ator. O importante é o ator ter, a todo momento, uma noção muito clara do que está dizendo, e por que, para poder então transmitir ao público o que a obra quer dizer.

A questão da simplicidade também tem sido uma constante preocupação, porque uma vida de ler Shakespeare me ensinou que ele positivamente não é parnasiano, e que é o modo pelo qual ele constrói suas falas e imagens que empresta a uma linguagem razoavelmente simples

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

sua riqueza de expressão e sua elegância. Mas isso responde também a qualquer contestação do uso do verso. Vejamos um exemplo: no início de *Romeu e Julieta*, como já dissemos o prólogo conta toda a trama a ser apresentada. Será que essa mesma história, contada puramente em prosa, e com vocabulário tão simples quanto o que é usado, teria o mesmo impacto do que aquele que adquire com a forma do soneto? Eis o que Shakespeare diz:

Two households, both alike in dignity
(In fair Verona, where we lay our scene)
From ancient grudge break to new mutiny
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life,
Whose misadventur'd piteous overthrows
Doth with their death bury their parents strife.
The fearful passage of their death-mark'd love
And the continuance of their parents' rage,
Which, but their children's end, nought would remove,
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which, if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend.

Que em português ficou assim:

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,

Crop, 7, 2001

Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente
Só com a morte dos filhos terminado,
Duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Havemos de lutar para corrigir-nos.

Até mesmo em tradução, espero, a forma empresta ao trecho um significado mais amplo, mais significativo, do que aconteceria com a mera narrativa em prosa, preparando o espectador tanto para a tragicidade quanto para o lirismo daquela tragédia.

Será que poderia ser igualmente evocativo do romantismo crucial do mouro Otelo, ou que teria o mesmo impacto, sem o ritmo do verso, sua singela afirmação (de Otelo) sobre a conquista de Desdêmona:

Ela me amou porque passei perigos,
E eu a amei porque sentiu piedade.

Ou teria a mesma força de sua fala final, quando diz

Uma palavra ou duas, por favor:
Fiz serviços ao Estado; eles o sabem –

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

Não importa. O que peço é que nas cartas
Em que contarem estes tristes fatos,
Falem de mim qual sou; não dêem desculpas,
E nem usem malícia. Falem só
De alguém que não sabendo amar, amou
Demais.

Por certo o mais clamoroso exemplo da eficácia da simplicidade no verso é “to be or not to be, that is the question”, mas vale a pena aqui examinar a última fala de Lear:

Enforcado o meu bem! Não, não há vida!
Por que vive o cavalo, o rato, o cão,
E tu sem vida? Tu não voltas mais;
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
Abri-me, por favor esse botão.
Obrigado, Senhor. ‘Stão vendo isso?
Olhai para ela, olhai para os seus lábios!
Olhai, ali, olhai.

A poesia dramática, que Shakespeare foi usando cada vez com maior mestria, é aquela que ganha sua dimensão maior por ser dita por determinado personagem em determinada circunstância. É o caso, naturalmente, da famosa frase de Hamlet, mas é usada com extraordinária inspiração nessa morte de Lear. Volto a insistir, o vocabulário é simples; é o modo de usá-lo que pesa para o efeito alcançado. Só um autor realmente extraordinário concluiria com esta singeleza a tragédia que transformou um rei em um homem; mas creio que nenhum outro teria a

Crop, 7, 2001

imaginação e a coragem de encher todo um verso com o uso da mesma palavra cinco vezes – porém só ouvir um ator digno desse nome dizer a fala, experimentar os vários alcances e significados que a palavra ‘nunca’ teria depois da morte de Cordélia, para constatar do que é capaz o gênio.

São trinta e sete peças – se aceitarmos o *Two noble kinsmen* (*Dois parentes nobres*) serão trinta e oito – e agora o *Eduardo III* já começa a querer também ser incluído como de autoria de Shakespeare. São mais de oitocentos personagens que, no conjunto, abrangem uma incontável coleção de situações características das sete idades do homem com que começamos essa nossa conversa. Ficam alguns espantados, se dizem admirados, com a descoberta de que Shakespeare está na moda. Na verdade, a não ser nos anos da ‘Commonwealth’, quando todos os teatros da Inglaterra foram não só fechados como destruídos, Shakespeare nunca mais foi esquecido ou saiu da moda. É bem verdade que entre o século XVII e XIX ele foi muitas vezes maltratado, mas não podemos acreditar que sua qualidade ou importância tenham sido esquecidas mesmo então, já que foi exatamente o século XVIII que nos deu os primeiros grandes editores das peças, como Malone e Johnson (o Doutor, não o Ben, que já dera seu depoimento na primeira edição de 1623). Shakespeare sobreviveu aos preconceitos formais dos neoclássicos, à hipocrisia moralizante dos vitorianos e até mesmo a toda a geração de críticos desintegradores, que não permitiam que ele fosse o autor dos trechos dos quais eles não gostavam. Vieram depois os ideológicos, mais recentemente os manipuladores de interpretações dominadas por modismo que buscam encontrar em Shakespeare provas de ser a favor ou contra esta ou aquela minoria. O entusiasmo destes últimos é em tudo e por tudo semelhante aos dos fanáticos que sonham provar que Shakespeare não foi Shakespeare, geralmente por não querer acreditar que um mero ator pudesse ser o maior autor teatral do mundo. Pois o filho mais velho de John e Mary Shakespeare, o pequeno William, nas-

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o eterno contemporâneo*

cido ali na rua Henley, em Stratford, e batizado na Igreja da Santíssima Trindade no dia 26 de abril de 1564, foi agora votado o homem do milênio, título a que sem dúvida tem pleno direito, seja pelo mérito escrito do que escreveu, seja pelo alcance de sua influência em autores de incontáveis nacionalidades e épocas. Ele vem se mostrando contemporâneo de todos eles, como o é de nós mesmos, que aqui hoje nos reunimos para falar dele, assunto aliás que precisaria, na verdade, para ser ao menos vagamente apresentado, não de uma hora, mas de uns seis meses pelo menos – prazo que, é claro, não tenho direito de pedir a nenhum dos presentes que tiveram paciência até agora.

Redefining Shakespearean Festive Comedy: *Twelfth Night* On Stage and Screen

*Anna Stegh Camati**

Man alone suffers so excruciatingly in the
world that he was compelled to invent laughter.
(F. Nietzsche, *The Will to Power*)

From its origin in the *comos* and *mimos* to the Paris avant-garde theatre, the term comedy has been successively redefined throughout the ages. Taking a glance at the period of the *Sturm und Drang* in Germany, we realize that the very basis of comedy is tragic. In the critical revision of his play entitled *Der Neue Menoza* (1775)¹, it becomes clear that J.M.R. Lenz understood *Komödie* as a kind of play tending towards tragicomedy, with alternations of the comic and the tragic mood. The playwright proposes the need of a socially critical, tragicomic genre to portray the society of his time that, in his opinion, exhibits barbaric as well as refined tendencies. It follows that it will not be content with

* Professora da Universidade Federal do Paraná.

¹ See KITCHING, L. Lenz's Theory of Tragicomedy. In: _____. *Der Hofmeister*, p. 37-40.

either pure comedy or tragedy, but a mixture of both. He claims that the *Komödie*, in the way he understands it, appeals, or should appeal to everybody, to those who wish to be entertained as well as to those who seek edification in the theatre. He states that comedy is the frame of society, and when there are serious problems, that frame ought not be solely comic:

Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. Daher schrieb Plautus komischer als Terenz und Molière komischer als Destouches and Beaumarchais. Daher müssen unsere Komödienschreiber *komisch und tragisch zugleich schreiben*, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigsten schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem Tragischen sein Publikum.²

Besides the influence of Diderot, Lessing and Herder, Lenz's aesthetic theory of the tragicomic mixture owes a lot to Shakespeare, whom he considers a precursor since, as he puts it, the bard knew that the tragic and the comic must walk side by side for they also meet and mingle in real life. This insight of Shakespeare had also attracted the Romantic writers, so much that Victor Hugo in his famous manifesto entitled *Preface to Cromwell* (1827)³, in which he outlines the Romantic ideal, chose Shakespeare as his model.

² BLEI, F. *Jacob Michael Reinhold Lenz*; Gesammelte Schriften, v. 2, p. 334.

³ HUGO, V. Preface to *Cromwell*. In: Clark, B.H. (ed.) *European Theories of the Drama*, p. 357-370.

Crop. 7, 2001

In modern times, Luigi Pirandello has revised the concept of the comic in a series of lectures later published as *L'Umoreismo*. In this long essay, he acknowledges that the Italian word “*umore*” does not convey the same thing as the English term “*humor*”. He states that the word is related to both the grotesque and the ironic, implying an attitude of self-consciousness and suffering. More specifically, humorism is characterized by a compulsive reflection that makes one aware of the opposing forces or polarities constantly at war within man:

For the humorist, causes in life are never so logical, so arranged, as they are in our ordinary works of art, where everything is, basically, arranged, pieced together, ordered for the purposes the writer has in mind. Order? Consistency? But what if we have within us four or five souls in conflict with one another – the instinctive soul, the moral soul, the emotional soul, the social soul? And according to whether this or that soul is dominant, our consciousness strikes a pose; and we regard as valid and sincere that spurious interpretation of ourselves – of our inner being that we know nothing of, because it never reveals itself in its entirety, but sometimes in one way, sometimes in another, as life is events unfold... To sum up: the art of humor consists in the feeling for opposites, which is produced by the special activity of a reflective faculty that does not go into hiding, that does not become, as is usual in art, a form of feeling, but is feeling's opposite – though it follows the feeling step by step, as the shadow follows the body. The ordinary artist pays attention only to the body; the humorist pays attention to both body and shadow, and sometimes more to the shadow than to the body; he notes all the tricks of this shadow, the way it sometimes grows longer and sometimes

grows squat, as though it were making faces to the body – which takes no notice of it, however, and is indifferent to it.⁴

As we know, however, Pirandello was not the initiator of the self-conscious tradition, since his themes, which include the adoption of social masks, man as role player and the concern with the relationship between reality and illusion are commonplace in Shakespeare's work. Contemporary critics are justified when they conjecture that Shakespeare seems to have been familiar with Freud, Marx, Lacan, Derrida, Wittgenstein, Pirandello, among others.

Concerning *Twelfth Night*, it is true that the play can be read as poking gentle fun at wooing and the folly of young lovers, but it can also be interpreted in different ways, as the very subtitle of the play suggests; it can be **what you will**.

In the past, *Twelfth Night* was widely accepted as an example of “supreme harmonizing of the romantic and the comic”⁵, however, in

⁴ PIRANDELLO, L. *The Art of Humor*, p. 518, 520.

⁵ See Ralph Berry's article entitled The Season of Twelfth Night. In: Charney, M. ed. *Comedy : New Perspectives*, p. 139. Berry reproduces the text of George Odell's review of Augustin Daly's 1894 New York production of *Twelfth Night*: “The scene is Olivia's garden. The time is evening. Viola, disguised as the minstrel Cesario, having received an intimation that perhaps her brother, Sebastian, has not drowned, has spoken her joyous soliloquy upon that auspicious thought, and has sunk into a seat, in meditation. The moon is rising over the distant sea, and in the fancied freshness of the balmy rising breeze you can almost hear the ripple of the leaves. The lovelorn Orsino enters, with many musicians, and they sing a serenade, beneath the windows of Olivia's palace. The proud beauty comes forth upon her balcony, and parting her veil, looks down upon Viola... Not a word is spoken and not a

Crop. 7, 2001

recent years the inflection given to the play has markedly changed. Ralph Berry, in his essay entitled “The Season of Twelfth Night”, divides the productions of the play into two broad categories, which he denominates as the old formula and the new model. According to him, the essence of the old style certainly was its direct appeal to laughter and romance. The drinking, singing and merriment was played up and Feste was a kind of master of ceremonies. Lines that Shakespeare never wrote were interpolated in the text and the play generally ended with an invocation to revelry omitting Feste’s downbeat song.

In the old romantic model, Malvolio was played as the comic antagonist, a presumptive fool who had to be cut down to his rightful size by Sir Toby and his party. Since his behaviour and appearance cause Olivia to believe he is a victim of midsummer madness, he is safely confined in a dark room and further abused by a masquerade, when Feste, disguised as the parson Sir Topas, abjures him to renounce the devil who assuredly must have possessed him. When the equivocations are clarified by the end of the play, he is not viewed as a tortured human being deprived of his basic human rights, but simply as the comic butt the audience needs to effect the catharsis of the emotions of scorn and mockery. This is how Elmer Blistein formulates his physiological theory of comedy in *Comedy in Action*, where he states:

I suggest that if there is a physiological theory of tragedy, and Aristotle’s *Poetics* with its emphasis on catharsis is at least one such theory, then it is equally possible to have a

word is needed. The garden is all in moonlight; the delicious music flows on; and ... the curtain slowly falls. It was a perfect triumph of art, in the highest and best vein” (p. 140).

physiological theory of comedy. This theory would also emphasize catharsis, but not catharsis of the emotions of pity and terror. The emotions we seek to purge in comedy are those of scorn and mockery. We do not scorn, we cannot mock, the sympathetic comic character. We certainly are able to scorn and mock the comic antagonist, the comic villain. Strangely enough, the tragic hero and the comic villain have some things in common. Both are over-reachers; both suffer from hubris; both try to possess more power than is rightfully theirs. The tragic hero is destroyed by the operation of nemesis; the comic villain is frustrated through the mockery of our laughter. The audience of a comedy does not ask that the villain be destroyed; it merely asks that he be foiled. If like Parolles, he has the possibility of reformation, we are pleased, but not so much that we want to sympathize with him. If, like Mr. Applegate, Harry Brock, or Malvolio, he has no prospect of reformation, we do not really mind. For then we can feel superior to him, and we can scorn not only his over-reaching, but also his intellectual blindness, his stiff-necked arrogance.⁶

Here we can observe that Blistein, in 1964, when his book was published, still builds his physiological theory of comedy on outworn concepts of the class-based distinction between tragedy and comedy formulated by the Renaissance critics, mainly Julius Caesar Scaliger. Although he notices a similarity between the tragic hero and what he calls the comic antagonist, he is not perceptive enough to make the right connections.

⁶ BLISTEIN, E. *Comedy in Action*, p. 40-41.

Crop. 7, 2001

In his critical analysis of how successive generations have recreated Shakespeare according to their own preoccupations, anxieties and beliefs, Gary Taylor⁷ mentions Henry Irving's 1884 production of *Twelfth Night* as an important model that set the tone for many modern productions, by stressing the tragic potential of the role of Malvolio, and Granville-Barker's 1912 montage that featured a melancholy Feste.

C.L. Barber in his *Shakespeare's Festive Comedy* (1959) has related *Twelfth Night*, *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It*, among others, to the traditions of carnival liberty, claiming that such saturnalian farces help to lighten both the tension of morality and the burden of mortality.⁸ François Laroque, in his detailed revision of historical and anthropological Shakespearean criticism entitled *Shakespeare's Festive World*, which came out in French in 1988, contends that although Barber was right to relate these comedies to the seasonal festive entertainments, he failed to notice that the theme of festivity also pervades Shakespeare's later plays as well as some of his tragedies.⁹ Laroque proposes a shift in emphasis, he shows how *Twelfth Night* preserves the general atmosphere of this period of misrule, but in the sense that Shakespeare laughs at all claims of certainty, once he perceives a profound ambiguity in every phenomenon.¹⁰

Since the 1950's a series of productions have tended to appear that have little to do with the type of comedy that is rite-fixated, green-

⁷ TAYLOR, G. *Reinventing Shakespeare*, p. 147-148, 295-296.

⁸ Barber, like Fry, is well-known for his influential piece of anthropological criticism published in the late 1950's entitled *Shakespeare's Festive Comedy*.

⁹ See Laroque, F., *Shakespeare's Festive World*, p. 192-198.

¹⁰ Laroque, p. 254-256.

harmonious and clairvoyant of ultimate beatitude or universal reconciliation. In 1960, Laurence Kitching writes that “*Twelfth Night*, even in the drinking scene, is not farce”.¹¹ The turning point of this shift in emphasis is generally attributed to John Barton’s RSC production in 1969, that presented *Twelfth Night* as a dark, melancholic comedy which stressed the disturbing elements at the expense of laughter. There is a Chekhovian, arid atmosphere pervading the production, a sense of heaviness, the alternation of manic gaiety and serious brooding, the inconsequentiality of human actions and the suffering of missed connections. Donald Sinden, who played the role of Malvolio, reports that when he reread the text of *Twelfth Night*, he realized that it was not the kind of play he thought he knew. Extremely troubled, he decided to telephone to John Barton to tell him that if he chose he could recast Malvolio, because he found him essentially tragic. Barton replied: “Thank God for that, I thought I would have to talk you round it”¹². At the end of Barton’s production the elegiac tone is reinforced by Feste’s song, so that it is difficult to feel like laughing at all.

Barton’s montage has set the tone for many contemporary productions in the theatre and on the screen. Kenneth Branagh’s 1988 transposition of *Twelfth Night* to the screen, produced and directed for television, is an example of what has been called filmed theatre. Branagh used the theatrical text of the play as his film script with only minor changes, assuming that the visual medium can successfully accommodate an abundance of verbal signs. In order to avoid reductiveness, he resorts to a mixture of realism, stylization and metonymic modes of

¹¹ Cited in Ralph Berry’s essay *The Season of Twelfth Night*. In: Charney, p. 142.

¹² SINDEN, D. Malvolio in *Twelfth Night*. In: Brockbank, P. ed., *Players of Shakespeare 1*, p. 43.

Crop, 7, 2001

expression¹³, in order to maintain the organic unit of the play and bring the screen nearer to the theatre. Using a basically unabridged, unmodified text, it can be said that Shakespeare's dense, polyvocal idiom is transported almost wholesay to the small screen.

Furthermore, Branagh does not try to occlude the Shakespearean comic conventions to privilege realistic representation. The hilarious eavesdropping scene, when Malvolio reveals his dreams of grandeur is not transported to a park or an orchard full of trees. For the effect of hiding a trimmed Christmas tree is fetched and placed in the midst of the yard by the personages, behind which the three eavesdroppers ineffectively hide, so as to maintain the convention of non-discovery. Throughout the letter-scene the conventional status of the protagonists-turned-spectators enjoyed by Sir Toby and his crew is totally preserved, so that we can observe the reactions of the eavesdroppers and of Malvolio simultaneously, which provides that unique combination of detachment and involvement that arouses dramatic emotion.

Branagh's TV version of the play is adequately set in a bleak, wintry environment around the time of Twelfth Night, so that the very setting helps to enhance the grim melancholy mood the director has wanted to convey. The dominant locale is a garden in front of Olivia's mansion, where most of the events unfold. The action is transported to a Victorian world, which is pejoratively coded for its pretense and hypocritical morality.

¹³ As a theoretical approach for the analysis of Kenneth Branagh's small screen production of *Twelfth Night*, I have resorted to the article by Michele Willems entitled Verbal-Visual, Verbal-Pictorial or Textual-Televisual? Reflections on the BBC Shakespeare Series. In: DAVIES, A. & WELLS, S. eds. *Shakespeare and the Moving Image*, p. 69-85.

The compulsive role playing of the *dramatis personae* serves to undercut Romantic ideas, exposing the hypocritical patriarchal morality of the time. Through the logic of the turnabout and inside out, social distinctions between men and women, class distinctions, and conventional marriage relationships are travestied and mocked at.

Richard Briers, in the role of Malvolio, suffers painful degradation in Branagh's version of the play. The masquerade which is acted out by Sir Toby and his crew, in which Feste tortures Malvolio disguised as the parson Sir Topas, compels us to sympathize with the so-called comic antagonist. Malvolio is gulled once more, and baited like a bear, since he is subjected to a ridiculous legal and religious quizzing. Maria's trick on the steward cannot be seen as a practical joke any more, on the contrary, the degradation of the character through appalling suffering, makes him a figure of pathos. There is no reason for laughter considering that the ultimate event is the utter destruction of a human being.

Branagh also does not minimize the effect of the final scene: Feste, the melancholic clown, dependent on charity, sings his final envoi which leaves us with a sense that the butt there, on the stage, might easily be one of ourselves.

In his work *Rabelais and His World*, M. Bakhtin outlines the several conceptions of laughter that have been developed throughout the ages. He asseverates that Rabelais, Cervantes and Shakespeare stand out in the social history of laughter, since their work represents the line dividing the Renaissance from the seventeenth century:

The Renaissance conception of laughter can be roughly described as follows: Laughter has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of the truth con-

Crop. 7, 2001

cerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world: the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint. Therefore, laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter. The attitude toward laughter of the seventeenth century and of the years that followed can be characterized thus. Laughter is not a universal, philosophical form. It can refer only to individual and individually typical phenomena of social life. That which is important and essential cannot be comical. Neither can history and persons representing it – kings, generals, heroes – be shown in a comic aspect. The sphere of the comic is narrow and specific (private and social vices); the essential truth about the world and about man cannot be told in the language of laughter. Therefore, the place of laughter in literature belongs only to the low genres, showing the life of private individuals and their inferior social levels. Laughter is a light amusement or a form of salutary social punishment of corrupt and low persons.¹⁴

As can be seen in the quotation above, the 17th century formulated an aesthetics of laughter founded upon the class-based erroneous interpretations of Aristotle's *Poetics* by the Renaissance critics. Bakhtin describes this neo-classical modification of the theory of laughter, which was intended to reinforce the moral of absolutism, and which excluded laughter from the higher or serious genres. The laughable was restricted

¹⁴ BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*, p. 66-67.

to comedy and farce, which represented the vices of individuals from the lower classes.

In Shakespeare, however, laughter is universal, there is no fixed position from which the individual is supposed to laugh. In his comedies, and to a lesser degree, in his tragedies, he laughs at the arbitrariness of all norms, and rules, poking gentle fun at the historically limited judgements which tend to stand for eternal verities. He travesties reality as carnival does: crowning and uncrowning, inverting rank and sex and exchanging roles, so that the audience might gain new and multiple perspectives of the reality around them.

REFERENCES

- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. London, M.I.T. Press, 1968.
- BARBER, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy: a Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton, Princeton University Press, 1959.
- BLEI, Franz, ed. J.M.R. Lenz. *Gesammelte Schriften*. München, Müller, 1909. v. 2.
- BLISTEIN, Elmer. *Comedy in Action*. Durham, Duke University Press, 1964.
- BROCKBANK, Philip, ed. *Players of Shakespeare 1: Essays in Shakespearean Performance with the Royal Shakespeare Company*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- CHARNEY, Maurice, ed. *Comedy: New Perspectives*. New York, New York Literary Forum, Spring, 1978.

Crop, 7, 2001

CLARK, Barrett H., ed. *European Theories of the Drama*. New York, Crown Publishers, 1965.

DAVIES, Anthony & Wells, Stanley. *Shakespeare and the Moving Image: the Plays on Film and Television*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

KITCHING, Laurence P.A. *Der Hofmeister: a Critical Analysis of Bertolt Brecht's Adaptation of J.M.R. Lenz's Drama*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

LAROQUE, François. *Shakespeare's Festive World: Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. The Art of Humor. *The Massachusetts Review*, 4:515-520, 1965.

TAYLOR, Gary. *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*. London, Vintage, 1991.

Representing The Easter Rising: Denis Johnston's *The Scythe and The Sunset*

*Beatriz Kopschitz Xavier Bastos**

Following the footsteps of acclaimed playwrights can often be a daunting situation for aspiring writers, and surely that was the case with Denis Johnston, whose theatrical career in Ireland began after W. B. Yeats and J. M. Synge had brought world attention to the Irish stage and just as Sean O'Casey was extending and redefining their achievements. But Johnston was intent on meeting that challenge, and did so with remarkable persistence, as can be seen very clearly in his last play, *The Scythe and The Sunset* (1958), which speaks directly to O'Casey's *The Plough and The Stars* (1926) and to the way that play embodied the Irish political spirit. Johnston's dramatic afterthoughts finish a long theatrical career in which he produced nine original plays, several operatic adaptations and a series of radio and television scripts.

Although Johnston's theatrical career included a wide range of themes, most of his plays were concerned with Ireland. The object of

* Doutoranda da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

this essay is to present and analyze *The Scythe and The Sunset* as an indicator of Denis Johnston's particular vision of Ireland. Insofar as this play leans heavily on *The Plough and The Stars*, their contrasting relationship will help to identify how Johnston's attempts to rewrite and reshape history as well as transform the image of the Irish national spirit as presented in O'Casey's influential play.

Denis Johnston and Sean O'Casey have often been linked by critics because of their dramatic expressionistic attempts, both rejected by the Abbey in 1929: Johnston's *The Old Lady Says 'No!'* and O'Casey's *The Silver Tassie*. They are also frequently put together as writers who, somehow, both in the content and form of their plays, revealed dissatisfaction and embittered disillusion with the course of Irish history, as well as with drama, in the aftermath of the Revolution. After dealing with scenes and types reminiscent of O'Casey in *The Old Lady Says 'No!'*, it took Johnston about thirty years to go back to O'Casey as a source of inspiration for his dramatic work. He eventually did that in his last play *The Scythe and The Sunset*, first produced in America and Ireland in 1958, with a title which obviously suggested a parody of O'Casey's *The Plough and The Stars*. The subject matter of both plays is the Easter Rising of 1916; surprisingly, if we bear in mind the enormous emotional appeal that the event has always had for the Irish public, these were in 1958 the only two plays about the Rising.

Johnston's introduction to *The Scythe and The Sunset* denies any intention of parody and expresses his admiration for his predecessor's work:

The other Easter Week play is, of course, Sean O'Casey's finest piece of writing, *The Plough and The Stars* – the play of which the title of mine is an obvious parody. Herein any

Crop, 7, 2001

intentional similarity ends, as it would be the act of an idiot for any dramatist to measure his play against such a yardstick as *The Plough*.

Neither in verbiage, plot nor sentiments does this play of mine presume to bear any relation to its magnificent predecessor. The only point in so titling it lies in the fact that *The Plough* is essentially a pacifist play, implying that if only man had 'a tither o' sense' these outbreaks of destruction and bloodshed would never occur. As a quiet man who, nevertheless, is not a pacifist, I cannot accept the fact that, theatrically, Easter Week should remain indefinitely with only an anti-war comment, however fine. (*Dramatic Works*, 86)

Thus, what Denis Johnston aimed at was providing his audience with an alternative view of the 1916 Easter Rising in *The Scythe and The Sunset*. We should note that although he denies any close relation between his play and O'Casey's, most critics in their analyses cannot avoid comparing and contrasting the two plays.

In his introduction, Johnston also presents the real inspiration for his play – his personal recollections:

I was a schoolboy at the time of the Rising, and for the greater part of the three days my home was occupied and fortified by four male members of De Valera's battalion, while we of the family were held, supposedly as prisoners, but actually as hostages... . It all sounds more dramatic than it was. Our captors were soft-spoken and apologetic young men who did the least damage they could, compatible with their orders to turn the house into a fort and to prevent us

from leaving... . Consequently my recollections of the week are personal and undramatic. Of the rebels, I principally remember their charm, their civility, their doubts, and their fantastic misinformation about everything that was going on. Of the man in khaki there remains an impression of many cups of tea, of conversations about everything except the business in hand, and of a military incompetence of surprising proportions, even to my schoolboy's eye. (*Dramatic Works*, 87)

Besides, he points to a series of historical inaccuracies generally conveyed by the official picture of the Rising and finally states: "what I recollect most clearly of all is the aspect of Easter Week that is most happily glossed over today – the intense hostility with which the whole affair was regarded by the Dublin public" (*Dramatic Works*, 90). Johnston's play, then, will prove to be built upon a combination of personal impressions and historical facts. While showing in his introduction what his method of analysis is supposed to be in the play, Johnston also says:

Most plays about national uprisings are based upon an assumption that the embattled rebels are always romantic, and that the forces of oppression are totally in the wrong. A dramatist whose historical experience makes it difficult for him to accept these rather shopsoiled axioms as a matter of course, is usually regarded as being either satirical or deliberately confusing, unless he is prepared to waste a lot of time in disproving such conclusions. (*Dramatic Works*, 86-87)

Thus, it is the even hand of the reexaminer which will prevail in *The Scythe and The Sunset*, rather than the partiality for any of the sides

Crop, 7, 2001

presented by Johnston in the play. Satire will strike in every direction, leaving the usual Johnstonian ambiguity for his audience to deal with. *The Scythe and The Sunset* never achieved major success with either critics or public, which Johnston himself somehow predicted:

The Scythe and The Sunset shows every sign of turning out to be one of those elusive phenomena – a play without a public. Apart from whatever intrinsic demerits it may have – and I must confess that I like it very much myself – an antimelodrama on what has now become a sacred subject is distasteful to the sea-divided Gael, and is concerned with a matter that the Sassenach has chosen to forget. (*Dramatic Works*, 86)

No analysis of *The Scythe and The Sunset* can afford to neglect O'Casey's *The Plough and The Stars*, a realistic play with long and detailed stage directions for setting, sound, lighting and action on stage. It was first produced at the Abbey in 1926, just a decade after the Easter Rising and four years after the establishment of the Free State, and it provoked an aggressive reaction in the audience outraged by O'Casey's judgment of the Easter Rising heroes. Act I of *The Plough and The Stars* takes place at the home of the Clitheroes and, like the other Dublin plays written by O'Casey, portrays the Dublin tenement houses and the life of the poor, the dispossessed and the uneducated. We learn through the dialogues of some of the characters that a meeting of the Citizen Army, an Irish working-class force which was also nationalist, was supposed to take place that night. Then we watch Nora and Jack Clitheroe arguing about whether he should take part in the meeting or not till he finally treats her rudely and leaves, after being called by a Citizen Army captain. Act I closes with three women on stage: Nora, Mollser, a teenager neighbor dying of consumption, and Bessie Burgess, a middle-

aged drunk neighbor. The end of Act I, then, presents a contrast pointed out by many critics of the play: the contrast between the realistic suffering of the female characters and the idealistic vanity of the male characters.

Act II takes place in a public house in the street where the meeting of the Irish Volunteers and the Citizen Army is being held. We hear the voice of a Speaker, an adaptation of some of the most ardent of Pearse's words, and learn of what is happening in the street outside through the speeches of the people in the public house. Again, there is a contrast between the ordinary people inside and the defense of 'arms in the hands of Irishmen' outside. The act closes when Clitheroe, Captain Brennan of the Citizen Army, and Lieutenant Langon of the Irish Volunteers enter hurriedly. They are 'mesmerized by the fervency of the speeches' and speak words like 'Wounds for the Independence of Ireland!'

In Act III we are back to the tenement houses and we hear once more from the characters inside about what is happening outside. The Easter Rising is going on at the General Post Office and Pearse is reading the Proclamation of Independence. Nora comes in after unsuccessfully trying to find her husband, whom she believes may have been killed. That is when we hear from her the words that infuriated the audiences in 1926 and outraged those who venerated the memory of the men who had died in the Rising:

An' he stands wherever he is because he's brave? No, but because he's a coward, a coward, a coward! ... I tell you they're afraid to say they're afraid! ... Oh, I saw it ... At th' barricade in North King Street I saw fear glowing in all their eyes ... I tell you they were afraid, afraid, afraid! (185)

Crop, 7, 2001

Through the words of the characters in the house we also learn of the people breaking into and sacking the shops and about the Volunteers firing at them. A few minutes later, Clitheroe, Brennan and Langon, badly wounded, come on stage – and they are afraid. Yet, struggling against their fear, they leave again. At the end of Act III and in Act IV we are left again in the company of the courage and the tragedy of the brave women and other characters in the tenement homes. What the Irish audiences saw, then, was a tragic non-heroic image of the Easter Rising. According to Nicholas Grene, “O’Casey makes us feel the literal obscenity of the real suffering caused by the Rising, as against the sacramental metaphors of blood-sacrifice” (69).

Some critics, including Johnston himself, have seen *The Plough and The Stars* as a pacifist piece of writing, which highlights the unpolitical female characters like Bessie Burgess and Nora Clitheroe. Others have viewed it as an anti-nationalistic piece springing from O’Casey’s commitment to the labor movement and his disagreement with the Rising, a point of view expressed basically through the words of the character The Covey. Yet, however divergent later critics have been about O’Casey’s anti-nationalistic critique of the Easter Rising, the uniform response it provoked in its first performances is a fact. The audience was outraged by the playwright’s attacks on the ideals associated with the Rising and on the memory of those men who died for Ireland. What prevails in *The Plough and The Stars* is bitterness, disillusionment and an entire denigration of the Rising. It seems, then, to have been exactly this absolute negativism concerning the 1916 event that Johnston wanted to counterbalance in *The Scythe and The Sunset*, for he ultimately saw the Rising on the whole as “a humane and well-intentioned piece of gallantry” (*Dramatic Works*, 91). Johnston’s final intention was, as Harold Ferrar put it, unlike O’Casey’s, “to de-glamourize without debunking” (122).

Before analyzing *The Scythe and The Sunset* itself, however, one needs to remember that the social and political backgrounds of the late fifties in Ireland, when Denis Johnston wrote his last play, were different from those of the mid and late twenties, when *The Plough and The Stars* was written.

The first three decades under native governments after the establishment of the Free State were marked by economic and social conservatism. Republican and Catholic nationalism, concern for the native language, valorization of rural life and antagonism to cosmopolitan values prevailed. The entire period after independence was, then, characterized by an essentialist conception of Irish identity and an isolationism encouraged by official ideology and protected by severe censorship. The policy of neutrality in the war years, 1939-45, a period known as 'The Emergency' in Ireland, helped to deepen such isolationism. In the period after 'The Emergency', Irish society faced two major problems: a widespread rejection of rural life and emigration of enormous proportions. A generalized pessimism was the result of the economic problems, mass emigration and rural depopulation in the years that followed the war. Irish isolationism and stagnation were becoming increasingly unacceptable. Thus, in the 1950s Irish society became more urban and began to plant the seeds for the rapid social and economic regeneration that would take place in the sixties and seventies. According to Terence Brown,

There were many signs that a new Ireland, an Ireland less concerned with its own national identity, less antagonistic to outside influence, less obsessively absorbed by its own problems to the exclusion of wider issues was, however embryonically, in the making... . A new kind of iconoclasm was in the air, distinct from the satiric, antagonistic bitter-

Crop, 7, 2001

ness that had characterized the work of an earlier generation of writers. (225-7)

For Terence Brown, in the work of many writers, Manichean bitterness gave way to more humanistic critiques of Irish society and less essentialist visions of Irish identity. Besides, he shows that a new concept, that of historical revision, was introduced to discussion in Ireland. Denis Johnston's attempt at an impartial revision of the Easter Rising in *The Scythe and The Sunset* seems, then, to meet the seeds of change in Irish society in the end of the 1950s.

The three acts of Johnston's play take place in a café called The Pillar Café, used as a site of support, mainly for medical purposes, for the insurgents in the Post Office across the street during the Easter Rising of 1916. Although Johnston denied similarities between his play and O'Casey's, the café obviously reminds us of the pub scene in the second act of *The Plough and The Stars*. From there, as from the pub, the Rising can be perceived and commented upon by the characters inside, even though the scenes of the conflict itself are not shown. Some of the events the play highlights and the characters comment on are the same as in O'Casey's play: the Volunteers' march, the reading of the Proclamation, the sacking of shops, the wounded rebels and eventually the disconnection between the Rebellion outside and the lives of common people inside. Yet, Johnston is a lot more insistent than his predecessor in providing characters who make explicit judgments about the Rebellion apart from suffering its consequences. Although realistic in mode, *The Scythe and The Sunset*, as *The Old Lady*, presents its characters as types rather than as individuals. As the scenes unfold, we see in the café representatives of the common people, of the rebels and of the Irish serving the British Army, whose words often convey the ideas of the groups they symbolize rather than their individual thoughts. On the

other hand, we should note that one of the ideas Johnston had in mind with his orchestration of types in the café, was to show the individuals' responsibility in the historical process. As Harold Ferrar has put it, Johnston "selects a particularly highly emotionally charged moment in his nation's destiny and uses that moment to illustrate his idea of historical process and of the inter-relation of chance and individual responsibility in the making of history" (117). The same view was shared, later, by Joseph Ronsley when he said that "for Johnston the real human issue lies in the behaviour of individuals" (136).

Act I of *The Scythe and The Sunset* happens on Easter Monday, Act II, on Tuesday afternoon and Act III on Friday, during the Easter Rising. In the first scene of Act I we meet MacCarthy, a psychiatrist having breakfast at the Pillar Café, Roisin, the waitress, Maginnis, her boyfriend, and Emer, a fanatic rebel. The time is "shortly before noon on Easter Monday, 1916." Maginnis is the typical patriotic young member of the Irish Volunteers. He comes to the cafe because, according to him, the Volunteers' march supposed to take place on that day had been called off. "It's not my fault," he says, "it's orders from the chief of staff." (*Dramatic Works*, 98). While he is explaining himself to Roisin, MacCarthy and Emer join the dialogue, saying:

MACCARTHY... . we have so many armies in this country – north and south – in addition to His Majesty's. Five, I believe, is the actual number at present... . The only thing that they all have in common is the actual fact that they do not take part in any fighting.

... ..

EMER. Before long you're in great surprise. (*Dramatic Works*, 100-101)

Crop, 7, 2001

MacCarthy's sarcastic remarks introduce the kind of satirical commentary he will provide in the course of the play. Gene A. Barnett sees him as a 'choric character' who "is consistently irreverent on an unbelievably wide variety of topics... his range of targets is broad: love, sex, sin, drink, medicine, marriage classical music, England, Dublin icons, the Irish diet, patriotism, masculinity, horoscopes, cliches, and the Cuala press" (151). Emer's words suggest the episodes that are to follow in the play; not long afterward the characters in the cafe witness the rebels' first movements outside. Each of them reacts in a particular way, as the following dialogue shows:

ROISIN. Eggscuse me, It's marchin' I hear.

... ..

MAGINNIS. The Volunteers! But they tole me ...

... ..

EMER. Has it started?

... ..

MACCARTHY. Most extraordinary thing I ever saw.

... ..

Swarming into the Post office ... breaking the windows, and turning the people out into the street.

... ..

XAVIER BASTOS, Beatriz Kopschitz. *Representing The Easter Rising...*

ROISIN. Janey Mac, let's have a luk at this. Turning the people out?

... ..

EMER. I'm sorry we'll have to disturb you. But this is war.

... ..

MAGINNIS. Why wouldn't they tell me? Do they take me for an informer or a scab?

EMER. I told you to expect a surprise. (*Dramatic Works*, 103-105)

Roisin starts to behave negatively to what she sees, an attitude which will grow throughout the play, representing the general public hostility to the Rising. Emer gives the first signs of fanatic nationalism. The issue concerning Magginis's ignorance about the action taking place introduces the theme of the disorganization and lack of professionalism on the part of the rebels. It is a historical fact, as Gene Barnett explains, that "Eoin MacNeill, the chief of staff of the Volunteers, ... who was known to oppose the use of arms as long as the British did not attempt disarmament, was not even told of the Rising" (140). Thus, in these first scenes, Johnston introduces crucial points which will be recurrent in the play as well as his intentional mixture of individual reaction and historical fact.

The next characters to enter the stage are the rebels Tetley and Williams. In his introduction to the play, Johnston explained:

Crop, 7, 2001

My lack of personal knowledge of any of the leaders is my principal reason for not presuming to depict any of them by name, or even by implication on the stage. Nevertheless there is a certain similarity between what one hears of the views and militant idealism of Pearse and some of those expressed by my character Tetley. (*Dramatic Works*, 90)

Joseph Ronsley has suggested strong parallels between Tetley and Patrick Pearse, Williams and James Connolly, O'Callaghan (who enters the stage later) and Joseph Plunkett and Emer and Constance Markievicz (140). It is interesting to observe that in the following dialogue exchange between MacCarthy, Roisin and the rebels, MacCarthy makes an allusion to Yeats's *Cathleen Ni Houliban*, where the old woman refers to the English as 'strangers in the house':

MACCARTHY. Once it was too many strangers in the house. Now it's a damn sight too many friends.

.....

ROISIN. Let them die somewhere else so, an' give their country a chance.

WILLIAMS. Look, I'm warning you ...

MACCARTHY. Please, please, let's have no acrimony, please. Why not begin by telling us in simple language just what this Irish Republic is?

TETLEY. It will be proclaimed in a few minutes' time.

MACCARTHY. Proclaimed? Who by?

TETLEY. As a matter of fact ... I've got to arrange about that. Thanks for reminding me. (*Dramatic Works*, 105-106)

In Tetley's last remark, once more, the general disorganization and lack of information of the rebels is portrayed. The same issue continues when Emer refers to the taking of Dublin Castle and to the German brigades which would have landed in Kerry with help and arms – “the whole country has risen,” she says. As Gene Barnett shows, “arms from Germany which were meant for the rebels were intercepted and captured by the British because the date to land them on the County Kerry coast had been changed, and the ship, which had no wireless could not be notified” (140). Further, he adds: “Dublin Castle, ‘the Bastille of Ireland’, was the object of an abortive attack that accomplished nothing, although it might have been kept easily and held for a time which would have been a psychological triumph” (141).

The scene closes with the following dialogue, as the characters in the café witness the reading of the proclamation of the Irish republic:

EMER. Oh, cheer, everybody! What's the matter with them all? Why can't they cheer? Don't they know they are free?

ROISIN. What's that?

MACCARTHY. The birth of a nation.

EMER. Oh, no!

MAGINNIS. Well, anyway, the crowd is cheerin' him at last.

Crop, 7, 2001

MACCARTHY. I'm afraid not. They're only breaking into Noblett's toffee shop. (*Dramatic Works*, 108)

Johnston, again, injects history into his play by portraying the fact that the population used the tumult provoked by the reading of the proclamation to sack a toffee shop, an event upon which he commented in his preface to the play:

It is not surprising that the prospect of picking up free sweets from the shattered window of a toffee shop should draw away the bulk of the crowd from the first reading of Ireland's Declaration of Independence. Standing at the corner of Stephen's Green, close to the Shelbourne hotel, I listened with some youthful amusement to a small crowd of citizens shouting sarcasms at the insurgents behind the railings of the park... . This sort of thing is not much spoken of today. Everybody is now convinced that he was in the Post Office with Pearse. (*Dramatic Works*, 91)

We should observe that before writing his own play, while commenting on O'Casey's play, which also includes the reading of the proclamation, Johnston had expressed feelings about the same event, which somehow foretold the spirit not yet present in the first scenes but to prevail in *The Scythe and The Sunset* – the dignity of the Rising:

During the Easter Week Rebellion of 1916 an incident took place that has not been included in the lore of those Homeric times. A very brave and romantic young man, by name Joseph Plunkett, stepped out of the rebel stronghold in the General Post Office and began to read the proclamation of the Irish Republic to the assembled citizens at the base of

the Nelson Pillar. He had not gone very far with the news when there was a crash of broken glass from nearby, and the cry went up ‘They’re looting Noblett’s Toffee shop.’ With a whoop of delight that far exceeded their enthusiasm for the Republic, the sovereign people departed, leaving young Plunkett to finish his proclamation to the empty air... . Since that time the Post Office has become a Pantheon, ... and it is not always considered good form to recall such an event as the above. Yet, oddly enough, it really adds a dignity and a deeper poignancy to what Plunkett was trying to do, and it is a very mealy-mouthed view that holds that the courage of the few is in any way diminished by the rascality of the many. (Joseph Ronsley, 135-36)

Scene two opens with another reference to a historical fact, the coming of the royal lancers against whom the rebels in the Post Office opened fire. The last rebel in the play enters the stage, then, carrying a wounded lancer – Palliser. Next comes Tetley with a captured machine-gun, which none of the rebels knows how to operate. Thus, what takes place in the play from now on is a conflict between the amateurism and romantic idealism of the Irish rebels and the professionalism and realism of the enemy, represented by Palliser. “For a bunch of alleged soldiers, I’ve never seen such ignorance,” Palliser comments upon the rebels’ military inabilities. Apart from the machine-gun event, the rebels’ naïvete is also expressed in episodes like the one showing O’Callaghan accepting Palliser’s promise not to try escape if they do not lock him up, and the episode showing him disconnecting the telephone, which is later easily reconnected by MacCarthy and used by Palliser to contact the British in the end of the scene closing Act I.

Crop, 7, 2001

The beginning of Act II somehow continues the ridiculing of the Easter Rising heroes which sounded as the prevailing tone in Act I. Yet, slowly, the ridicule gives way to the reedification of the heroes; their portrayal shifts from romantic and naïve to more realistic and, above all, more humane. Williams, for instance, is terrified by the fact that the British are going to use artillery against them:

WILLIAMS. Your people are bringing artillery on the Quays.

... ..

PALLISER. Funny how indignant you civilians always get whenever you find that there are two sides to every war.

... ..

If you want to have a fight you must expect to get hit.

WILLIAMS. With big guns! Against a few lads with shot-guns and scapulars!

PALLISER... . Of course, it is always unfair to be beaten.
(*Dramatic Works*, 126)

And O'Callaghan surprises Cattering, the other British officer who comes on stage, in the café but does not have the courage to shoot. Palliser, too, starts to face changes when he expresses to Cattering his concerns about the use of artillery against the Irish by saying: "That's crazy. If you open fire with artillery you'll burn half the town... . This mustn't be treated as a military operation" (*Dramatic Works*, 127). Johnston himself explained his reasons for portraying his characters in the way

he did: 'Brave men are always exciting to write about, particularly when they are afflicted with doubts, and deficient in technical training' (*Dramatic Works*, 92)

The clash between Palliser's positions and those of the rebels in Act I and in the first half of Act II reaches its climax in the second half of Act II and in Act III in the conflict between Palliser, 'the man of action' and Tetley, 'the man with the idea', as Johnston called them. According to Joseph Ronsley, "each expressed his convictions and uncertainties, the interchange becoming a dramatic vehicle for the playwright's attempt at an even-handed exploration of the opposing issues and the human impulses behind them" (146). Thus, in their confrontation, both men reassert their own characteristics but also move away from the opposite extremes towards a mid-position. Tetley is now more realistic than the romantic rebel of Act I. Still faithful to his beliefs, he is now more aware of the fact that the negative reaction provoked by their rebellion is not what they expected from their people, as exemplified by Roisin's attitudes, upon which he comments:

You see. She's the people. It's their hostility that's really shaken me – not any question of whether we are going to win or lose. I was watching their faces during the reading of the proclamation, and there was nothing but derision in those eyes – derision, and that murderous Irish laugh ... There we were – in our hands, the first declaration of our independence for the past seven hundred years. But there was no sign of understanding in those eyes. And then ... at the words 'Ireland through us summons her children to the flag and strikes for her freedom' ... that crash of glass, and the terrible shout of 'Noblett's toffee shop.' (*Dramatic Works*, 139)

Crop, 7, 2001

Yet, Tetley also steps towards finding some real sense in war, which sounds like what Johnston himself seems to have found as the value of the Rising, the sense of purpose it provided to the Irish people, expressed in Tetley's remark about the event: "Whether it is a failure or not, it has at least expressed the purpose of my life" (*Dramatic Works*, 143). Palliser, still affixed in his view of the rebels as amateurs, somehow starts to understand their value and, to a certain extent, to envy Tetley's journey towards the achievement of his purpose in life. The act closes with Palliser teaching Emer how to operate the machine-gun and Emer surprisingly firing at the officer who was discussing terms with Williams outside, destroying any possibility of peace. Theatrically, this incident works to give Tetley a chance of fulfilling his goals later in the play.

In Act III, three days after the events of Act II, we watch the final scenes of the play. Tetley comes in with O'Callaghan wounded. His death, a few minutes later, provokes Roisin's transformation. Her initial hostility is now gone and somehow replaced by a sudden adoration – "I've just seen a man die for his country – his country an' mine," she says. Her reaction, in a chain, makes Tetley understand where their actual victory and the fulfillment of their sense of purpose is to come from, as he tells Emer:

You saw how that shopgirl behaved over poor O'Callaghan. What will she feel – what will the nation feel – when fifteen or twenty of us have been treated to what will be called our 'just deserts'? ... What matters to me is that this week can be turned from a disgrace into a triumph – that our mistakes and incompetence can be made of no importance whatever by giving ourselves up to some fool of a general. (*Dramatic Works*, 162)

Tetley now sees that the way to effective martyrdom is not fighting till death but surrendering and being hanged. It is interesting to refer to what Denis Johnston says in his preface about ‘the fool of a general’ Tetley mentions; once more, a historical allusion:

Sir John Maxwell – a soldier who had previously been distinguished by placing the defenses of the Suez Canal on the western bank, I suppose under a mistaken idea that Turkey lay in that direction, and who is generally credited with having suppressed the rising – did not arrive from England until a little more than twenty-four hours before the cease-fire, and barely in time to preside over the least intelligent part of the proceedings – the executions. (*Dramatic Works*, 88)

Tetley, then, however “well-intentioned”, however more realistic at the end, still chooses to die as the romantic hero, foreseeing what was to come after the executions, believing that to be the way toward the freedom of his country and the rebirth of his nation.

It was to Palliser, ‘the man of action’, to see in the Rising and its heroes a more universal and broader meaning – “the passing of an imperial civilization.” Johnston reflects in his preface:

And the more one sees of how these uprisings have since been conducted elsewhere, the more reason everybody has to be pleased with Easter week. In those days nobody had much experience of warfare, or what would be likely to occur if the British Army were challenged in open rebellion for the first time in three or four generations. Nowadays, there is hardly a corner of the globe that has not got

Crop, 7, 2001

plenty of data on this subject, but we must not forget that the Irish Volunteers were the first to try. For this reason alone, the Republicans must be credited with considerable courage in taking the field at all... . The passing of an imperial civilization in which many of us were brought up is a process that has usually presented the same pattern – ever since the opening phase in Dublin. It is not an Irish but a world phenomenon, that the man who loses is often the man who wins. (*Dramatic Works*, 91-92)

And he makes of Palliser the spokesman for such ideas in the play when Palliser tells Tetley about his perception of the results that are to come springing from the Rising:

I see it all as if it had happened already. Ireland's only the start. We're going to win every war, but piece by piece we're going to give it all away... . So don't be too proud of yourselves. It won't be the first time that people like you have loosened the foundations of a civilization – and at Easter too by gad. (*Dramatic Works*, 165)

Palliser decides not to leave the café on fire in order not to serve as a witness for the British, as Tetley wanted him to. Throughout the play, the action had been accompanied by romantic tunes played at the piano by an unseen neighbor next door, Miss Garrity, who is now joined by Palliser in the café, as in a duet. Thus, the final scene in the play shows Palliser playing the piano while there is a crash and the central pillar in the café falls over him amongst the fire. In the words of Gene Barnett, we find the central meaning of this last scene and of the pillar motif in the play:

The motif of the Pillar ... is repeated in the cafe interior where a single “narrow pillar” supports the ceiling. At the end of the play, as the British Officer, Palliser, all alone in the burning building, joins in a piano duet of Ravel, this central pillar collapses in a shower of smoke and plaster. Both pillars are symbolic props of the English presence in Ireland, and the collapse of the ceiling signals at the beginning of the end, the sunset of the authority in Ireland. (144)

Right before collapsing, Palliser utters the final line of the play – “Winter gives back the roses to the frost-filled earth,” which brings forth a note of hope, redemption and rebirth.

Johnston’s theatrical career somehow sought its insertion in the Irish dramatic tradition and searched for a place to belong. By locating *The Scythe and The Sunset* side by side with *The Plough and The Stars* we have aimed at encountering Johnston’s vision of a particular moment of Irish history and of Ireland in general. What we find is that his is not O’Casey’s bitter rejection of the Rising. It is obvious that in *The Scythe and The Sunset* Johnston leaned heavily on the knowledge of *The Plough and The Stars* by the audience for him to have the views conveyed by O’Casey’s play, already encapsulated in the audience’s minds, not exactly replaced, but contrasted by his. Johnston did not seek to debunk his predecessor’s views, but to modify them. He did not seek rivalry, but complementation. Johnston had the greatest admiration for O’Casey and always remembered him as the great playwright who somehow electrified his generation. Christine St. Peter quotes Johnston’s commentaries about O’Casey’s plays: “It was the first time we heard expressed on the stage emotions that we were as yet hardly conscious of feeling ourselves” (D. Johnston, *Old Lady*, 4). Perhaps some of the keys to understand Johnston’s view of Ireland, its history and its heroes presented in

Crop, 7, 2001

The Scythe and The Sunset are to be found in his cosmopolitanism, his somehow permanent disillusionment with the ways of Irish politics, his remarkably varied career and his compulsive revisionist attitude. The combination of these elements granted Johnston a certain critical neutral distance which made it possible for him to see Irish society, not as a homogeneous cultural whole, but as a battlefield of antagonistic and yet complementary forces. In *The Scythe and The Sunset*, then, Johnston seemed to understand the cultural identity of his country, not as a whole essence, as the romantic and radical nationalists wanted, but as an energy field of different forces, with the necessary presence of fissures, gaps and contradictions. Johnston's plays are about understanding the complexities of Ireland, which comprised neither heroic glory nor the total denigration of that, but all aspects combined, both conquests and defeats, both glories and failures. His commitment is to Irish history and Irish society. The ambiguities and contradictions Johnston found in reality came to constitute the very center of his dramatic work, which, as a result, he revised compulsively. Johnston presents the confrontation of antagonistic forces in his plays without ever resolving the dilemmas he exposes. What he always does, however, is to show the possibility of renewal, the continuous necessity of change and the need for individual responsible participation in the process of history.

XAVIER BASTOS, Beatriz Kopschitz. *Representing The Easter Rising...*

LIST OF WORKS CITED

- BARNETT, Gene A. *Denis Johnston*. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- BROWN, Terence. *Ireland. A Social and Cultural History – 1922-79*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1981.
- FERRAR, Harold. *Denis Johnston's Irish Theatre*. Dublin: The Dolmen Press, 1971.
- GRENE, Nicholas. *Distancing Drama: Sean O'Casey to Brian Friel*. In *The Irish Writer and The Theatre*. Ed. Masaru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987.
- JOHNSTON, Denis. *The Dramatic Works of Denis Johnston*. Vol. 1. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1977.
- _____. *The Old Lady Says 'No!'*. Ed. Christine St. Peter. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1992.
- MURRAY, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama – Mirror up to a Nation*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.
- O'CASEY, Sean. *The Plough and The Stars*. In *Three Plays*. London: Pan Books, 1980.
- RONSLEY, Joseph. *A Humane and Well-intentioned Piece of Gallantry: Denis Johnston's **The Scythe and The Sunset***. In *Denis Johnston: A Retrospective*. Ed. Joseph Ronsley. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1981.
- YEATS, W. B. *Cathleen Ni Houliban*. In *Eleven Plays of William Butler Yeats*. Ed. A. Norman Jeffares. New York: Macmillan Publishing Company, 1964.

Dancing at Lughnasa: do Teatro para o Cinema Aspectos da Narrativa

*Domingos Nunes**

Quando um romance, um conto ou uma peça de teatro é transformada em filme, ocorre uma metamorfose. Geralmente diz-se simplesmente que tal ou qual história foi filmada, como se as personagens de uma determinada obra pudessem meramente escapar das páginas dos livros e atuar em frente às câmeras. Na verdade, a adaptação de uma obra literária para o cinema ou a televisão envolve processos mais complicados, sejam de ordem formal ou ideológica. Isso porque cada forma de arte possui características que lhe são peculiares, inerentes ao seu modo de expressão. Assim, um cineasta envolvido na adaptação de uma determinada obra deve, em primeiro lugar, reconhecer nela os elementos essencialmente literários e os suscetíveis de transposição para a tela se quiser obter êxito no seu intento. Evidentemente que cada diretor e roteirista adotará, seguindo uma inclinação pessoal, de acordo com sua orientação artística, critérios diferenciados do que seja ou não plausível

* Doutorando da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

de adaptação. Muitas vezes, a obra literária constitui-se apenas no mote em que o diretor buscará inspiração para a realização do seu próprio projeto; outras vezes, o que está em jogo é a efetivação de projetos que buscam transpor para a tela, total ou parcialmente, o mais fielmente possível, conteúdos e formas literárias. Em qualquer dos casos, é inegável que, não apenas fornecendo histórias mas também formas de narrá-las, a literatura tem contribuído significativamente para o desenvolvimento do cinema. Através da literatura, cineastas têm encontrado modelos para a construção de seus enredos, métodos para delinear personagens, formas para apresentar processos mais subjetivos, como o fluxo de pensamento, e diferentes mecanismos na abordagem do tempo e do espaço. Stuart Y. McDougal no seu *Made Into Movies, From Literature to Film*, pondera: “The indebtedness of film to literature is considerable. By examining some of the principal elements shared by literature and narrative films, we understand better the unique characteristics of each. Adaptations provide a fertile field for such study since they involve the transformation of one art form into another. For the filmmaker, theoretical problems of adaptation require practical solutions; in deciding how to present a subject, the filmmaker is forced continually to assess the relative strengths and weaknesses of each medium. With a successful adaptation, the original work is transformed into something new and different, although retaining many traces of what it was formed.” (McDougal, s.d: 04)

O mais curioso porém, é perceber que dentre as muitas possibilidades de obras literárias suscetíveis de adaptação, o mais comum é que a escolha de diretores, produtores e roteiristas recaia sobre o gênero “romance”. Existe mesmo uma opinião corrente que defende a idéia que as peças, concebidas para serem encenadas no palco, ao contrário do que se poderia supor, não constituem o melhor material para que um filme obtenha êxito. Morris Beja afirma que “the “literary” art with which

Crop, 7, 2001

film is most often associated, by far, is not the drama, as one might at first expect, but the novel; and the reason for this near universal tendency is above all that both are forms of telling stories, and their modes of telling those stories are comparably open.” (Beja, s.d.: 54) A forma dramática, de fato, ainda que possa assemelhar-se a um roteiro de cinema, no sentido de que, entre outros aspectos, ambos enfatizam o diálogo (ainda que, muitas vezes, o teatro mais que o cinema) e só atinjam seu fim último quando encenados ou filmados, possui uma natureza mais fechada do que o romance. Existe uma limitação maior no que diz respeito ao tempo e ao espaço da ação. Existe, inclusive, uma limitação no que se refere à maneira como essas ações são executadas. No romance, como no cinema, esta limitação se configura muito mais nos termos de uma opção. Stuart Y. MacDougal concorda com as idéias de Beja. Ele reafirma: “films share more methods of storytelling with novel and short story.” Mais do que isso ele, ao se referir ao drama mais especificamente, atenta para o seguinte fato: “many early films used plays as their sources because of apparent similarities in terms of spectacle, but most of these movies were little more than mechanical reproductions of dramas.” (McDougal, s.d.: 04) De fato, a história do cinema tem fornecido exemplos abundantes de como, na maioria das adaptações de peças feitas para a tela, os diretores restringiram-se a pouco mais do que transpô-las para um outro registro e, ainda que muitos desses filmes possuam inegável valor artístico, a grande maioria nunca chegou a atingir o mesmo êxito que a peça, porventura, tenha alcançado nos palcos; nem tampouco chegou a transformar-se em um paradigma indicador de novos rumos técnicos ou estilísticos para a evolução do cinema. A contribuição do teatro ao cinema não encontra sua maior representabilidade nos textos, pelo menos eles, raríssimas vezes, conseguiram atingir nos filmes o que representaram nos palcos. E mesmo quando atingiram tal patamar o que na verdade se constata, facilmente, é que a peça constituiu-se no modelo paródico sobre o qual o roteirista acabou por criar

algo que só de muito longe lembraria o texto original. Por causa disso é que o próprio MacDougal acrescenta: “Directors now more frequently take advantage of film’s limitless spatial and temporal possibilities to expand a drama.” (Idem)

Ao que tudo indica esta foi, aparentemente, a primeira orientação tomada pelo roteirista Frank McGuinness em colaboração com o diretor Pat O’Connor, quando adaptaram para o cinema a bem sucedida e mais famosa peça de Brian Friel: *Dancing at Lughnasa*. Ou seja, não desejosos de meramente transpor a peça de Friel para um registro em película, eles buscaram expandir as possibilidades da peça, utilizando-se dos recursos que só a técnica cinematográfica é capaz de proporcionar. Essa escolha, em si, parece estar de acordo com tudo o que até aqui se procurou mostrar. No entanto, se por um lado roteirista e diretor se afastam da armadilha que significa transpor, e ainda com eficácia, um texto tal como foi representado no palco para o cinema, por outro correm o risco de verem sua versão cinematográfica muito aquém das qualidades que esse texto eventualmente possuía na sua versão para o teatro. Isso em si, tampouco, representa um obstáculo propriamente dito, desde que o filme, possuidor de características que lhe são inerentes, fomente uma outra obra com qualidades próprias, a partir daquela que lhe serviu de inspiração. Não obstante, a conclusão a que se chega, quando se assiste ao filme de Pat O’Connor é que nem ele transpôs a peça para o cinema conforme a encenação teatral, nem a transformou em uma versão original capaz de reler com maior liberdade o objeto de sua atenção. O resultado, como se tentará mostrar a seguir, é o de uma adaptação híbrida que se intimida frente ao modelo ao qual faz referência e que oscila entre o querer dele se aproximar, mantendo-se fiel à matriz, ou dele se afastar e perverter as características essenciais propostas no texto original.

Crop, 7, 2001

Mesmo assim, ao se intentar aqui uma comparação entre a peça de Brian Friel e sua versão para o cinema, através da câmera do diretor Pat O'Connor, não se buscará estabelecer parâmetros de valoração nem se quererá provar em que medida uma realização é melhor ou pior do que a outra. Tal abordagem a um só tempo se revelaria ingenuamente simplista e baseada em critérios fáceis que não poderiam ser outros senão os de uma opinião e preferência pessoais. Até porque, não fossem por outras razões, tratam-se de mídias totalmente distintas cujos meios de produção e expressão são tão diversos quanto se poderia supor ao se considerar, por exemplo, as características específicas de um palco de teatro e uma tela de cinema. Antes, o que aqui se procurará investigar é o mecanismo através do qual esta adaptação se perpetra e os elementos que a ela subjazem. Em outras palavras, o que se tentará é, em primeiro lugar, refletir acerca das opções narrativas tomadas pelos adaptadores no seu intuito de transpor a peça de Brian Friel para o cinema e, em seguida, tentar provar que essas opções repousam sobre uma ordem de idéias específicas e fechadas que fazem com que o resultado final do trabalho de Pat O'Connor seja o de uma paródia que, ainda que preste homenagem a sua matriz, a ela nada acrescenta de muito significativo.

I. A Narrativa Teatral

Na peça escrita por Brian Friel em 1990, *Dancing at Lughnasa*, é o narrador Michael, alter-ego do próprio autor, a consciência central quem conta todos os episódios representados no drama. Esses episódios não são apresentados exatamente obedecendo uma ordem cronológica, nem tampouco está o autor interessado em ordená-los em uma linha contínua. Ao contrário, as situações da peça são narradas de forma descontínua

e representadas conforme a importância que lhes confere a memória do narrador em um determinado momento. Na introdução do segundo volume das peças de Brian Friel, Christopher Murray escreve sobre a peça: “*Dancing at Lughnasa* is plainly a memory play (...) set in the year 1936, on the cusp of the Second World War; [and it has] a narrator who speaks for the author and who is also the central consciousness; [it] explores the pathos of loved ones incapable of side-stepping, as the artist-narrator himself must (though not without guilt), the snares set by family and community. (...)” (Friel; 1999: xiv)

Logo no começo da peça Michael já fornece ao espectador um montante considerável de informações não apenas acerca das personagens como dos acontecimentos da peça. Ele diz: “When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me. We got our first wireless set that summer (...). And because it arrived as August was about to begin, my Aunt Maggie – she was the joker of the family – she suggested we give it a name.(...) But Aunt Kate – she was a national schoolteacher and a very proper woman – she said it would be sinful to christen an inanimate object...(…) And about three weeks before we got that wireless, my mother’s brother, my Uncle Jack, came home from Africa for the first time ever. (...) And when I cast my mind back to that summer of 1936, these two memories – of our first wireless and of Father Jack’s return – are always linked. So that when I recall my first shock at Jack’s appearance, shrunken and jaundiced with malaria, at the same time I remember my first delight, indeed my awe, at the sheer magic of the radio. (...)” (Friel, 1999: 08) Evidencia-se, desse modo, já desde o princípio do drama, a ênfase que Friel dá ao *pathos* das personagens como o fator que determinará sua práxis. Já se sabe, por exemplo, desde o início, que Gerry Evans, pai de Michael, virá duas vezes; mas sua primeira chegada, um elemento desestruturador em si na ordem estabelecida, acaba por adquirir con-

Crop, 7, 2001

tornos menos importantes do que os desejos e sentimentos, muitas vezes contraditórios, daí suscitados. Sua segunda chegada, agora com Chris, sedimenta o que anteriormente ocorreu no nível das emoções e desencadeia ações exteriores que, de novo, só mascaram desejos e intenções mais subjetivos. Assim é que, também, nenhuma das hipóteses sugeridas como causadoras das mudanças repentinas naquele verão de 1936, são efetivamente confirmadas. Embora possa-se inferir, menos pelo que fazem as personagens do que pelo que deixam de fazer, que devam ter de algum modo contribuído para que elas ocorressem.

Outro exemplo bastante significativo de como em Frial o *pathos* subordina a práxis é quando, ainda no primeiro ato, Michael revela abertamente o destino final das personagens. Os acontecimentos narrados, pelo menos a maior parte deles, nem chegam a acontecer enquanto ação representada. Veja-se, dentro da longa narrativa de Michael, o caso de Agnes e Rose: “(...) And she [Kate] had good reason for being uneasy about Rose – and, had she known, about Agnes, too. But what she couldn’t have foreseen was that the home would break up quite so quickly and that when she would wake up one morning in early September both Rose and Agnes would have left for ever.(...)” (Idem: 65) “And by the time I tracked them down – twenty-five years later, in London – Agnes was dead and Rose was dying in a hospice for destitute in Southwark. (...)” (Idem: 91) O fato de antecipar os fatos conforme ocorreram na ordem temporal, não diminui em absoluto a tensão emocional do drama, cuja força motriz das ações representadas repousa mais na interação entre as personagens do que propriamente no encadeamento dos acontecimentos. Ao contrário do que se poderia supor, não se perde o interesse nem por Agnes, nem por Rose, mesmo se estando ciente do seu destino final. Longe disso, a aparição final de Rose, por exemplo, é surpreendente. Após o episódio, do qual nada se fica sabendo, em que ela se encontra com Danny Bradley, um pretendente a quem as irmãs se

opõem, Rose aparece no jardim, onde todos se encontram reunidos, segurando em uma das mãos, pelo pescoço, morto, seu galo de estimação, muitas vezes mencionado durante a peça. Tudo leva a crer que ela mesma o degolou, sinalizando, com isso, a ruptura que se deu dentro de si mesma, a transformação que ocorreu com seus próprios sentimentos. Depois disso ela parte com Agnes. Na representação da cena Agnes pergunta: “O que aconteceu com ele?” Ela responde: “A raposa deve tê-lo apanhado” Novamente Agnes, entendendo a situação: “Oh, coitada da Rose” E ela: “Maggie tinha me advertido que a raposa andava rondando outra vez”. Depois para todos: “É o fim do meu galo de estimação. A raposa deve tê-lo apanhado. Você estava certa Maggie.” E segue-se uma conversa entre Maggie e Rose. Maggie pergunta: “A raposa apanhou as outras galinhas?” E Rose: “Tenho a impressão que não.” “A porta ficou aberta?” Rose responde: “As galinhas estão bem. Estão a salvo.” E Agnes interfere outra vez: “Vamos conseguir um outro galo pra você, Rosie.” Ao que ela responde: “Não precisa.” E Maggie de novo: “E eu vou ensinar-lhe boas maneiras já desde novinho”. Rose então finaliza: “Eu não quero outro galo.” (Idem: 102)

Esses poucos exemplos servem para ilustrar o modo como Brian Friel conduz a totalidade de sua narrativa. Ele intercala às memórias de Michael, acontecimentos que tomaram lugar naquele verão de 1936 e que desencadearam ações que mudaram para sempre a vida das personagens envolvidas. No entanto, essas memórias vêm à tona, mais para ilustrar o estado de espírito das personagens e seus sentimentos paradoxais do que para descrever acontecimentos propriamente ditos. No drama, as emoções das personagens oscilam de umas para as outras e vão, aos poucos, se amalgamando entre si, ao ponto de não ser possível apontar qual delas é a protagonista, qual a antagonista. O drama evolui num jogo contínuo em que cada personagem em determinados momentos ocupa sua posição de destaque. Na verdade, o movimento da narrativa

Crop, 7, 2001

da peça varia entre a força que determinada personagem adquire em certas situações e seu posterior enfraquecimento. Talvez o que mais fortemente una todas essas figuras seja seu sentimento de abandono, sua situação incomum, para o lugar, de permanecerem solteiras, ainda que Chris tenha tido Michael, de acordo com suas próprias palavras, “out of wedlock.” A esse propósito, vale a pena chamar a atenção para a relação de Jerry com Chris e o restante da família. Mesmo que ele, quase sempre, seja o centro de questões controversas e paradoxais, ainda que um idealista-aventureiro, parece haver uma intenção sincera quando, em certo momento, propõe a Chris para que ou se case com ele tão logo retorne da Espanha ou o acompanhe para lá. O que não parece tão convincente é a sua recusa ao pedido. Ela diz: “But you’d walk out on me again. You wouldn’t intend to but that’s what happens because that’s your nature and you can’t help yourself.” (Frial: 54) Não se pode afirmar, com certeza, se tal recusa está ligada à relação ambígua que Jerry mantém com Agnes ou se atrelada a um comprometimento maior que divide com as irmãs, que não a autoriza tomar tal atitude. O certo é que, a julgar pelo discurso de Michael, quase no final da peça, quando presta contas acerca do destino do pai, não parece ter sido sua natureza o que, na ocasião, Chris julgava ser. Ele conta: “I got a letter from a tiny village in the south of Wales; a curt note from a young man of my own age and also called Michael Evans.(...) He introduced himself as my half-brother and he wanted me to know that Gerry Evans, the father we shared, had died peacefully in the family home the previous week. Throughout his final illness he was nursed by his wife and his three grown children who all lived and worked in the village.” (Idem: 93)

Mas se esta explanação levanta a possibilidade de que, na peça de Brian Frial não é possível falar em termos de protagonistas, ação ou conflito principal entre as personagens, ela também engendra outra questão. Se por um lado, pode-se afirmar que protagonistas são todas as

personagens do drama e os conflitos adquirem feições diversas a partir de emoções que resultam em ações determinadas, por outro é legítimo acreditar que há, pelo menos extra-ção da peça, um antagonista e um grande conflito a se resolver: a própria Irlanda. O espaço transforma-se no principal antagonista. É ele que, de certo modo, força os homens, cultivadores da terra, a imigrarem para outros territórios, deixando mulheres fortes e trabalhadoras, porém solitárias. E não só homens, mas também Agnes e Rose imigram para morrer abandonadas nas ruas de Londres. Elas são forçadas a isso quando sua atividade artesanal como tricoteiras, não representa um meio razoável de subsistência. O preconceito religioso faz com que Kate perca seu emprego como professora, depois que o irmão padre retorna da África com idéias religiosas diferentes das vigentes no local. Chris obriga-se a abandonar seus afazeres domésticos e empregar-se na nova fábrica de luvas que se instala na pequena cidade rural de Ballybeg, para que possa sobreviver. É o progresso impondo bruscamente seus processos de transição. Enfim, o autor parece mesmo sugerir que a calma encontrada por Gerry no seio de uma família aparentemente feliz, não teria sido possível na Irlanda. O próprio Michael confessa no final da peça: “(...) and when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape.” (Idem: 107) O grande conflito que se instaura a partir daí é o de uma força dialética que gera a um só tempo o desejo ou a necessidade de ir-se e o amor pela terra clamando-os para ficar; a nostalgia de um modo de produção agrícola e artesanal e a força impulsionadora de uma nova ordem de coisas; acima de tudo, a dicotomia entre o que é nacional (cultura, religião, política, ética, literatura, língua, etc) e o que é estrangeiro e que tem estado presente em boa parte da produção literária da Irlanda.

II. A Narrativa Cinematográfica

Na versão cinematográfica que Pat O'Connor realiza a partir da peça homônima de Brian Friel, esse conflito de forças antagônicas que tem caracterizado muitas obras dentro da literatura irlandesa, parece subsistir em dois níveis diferentes: a) no nível da fábula propriamente dita, em que se vêem não apenas a paisagem irlandesa e os trabalhadores da terra lutando pela sua sobrevivência, mas também o desenrolar do destino das personagens que vivem as situações mais ou menos conforme descritas na peça. Logo nos primeiros minutos do filme, se presencia a família, alegre e reunida, a ouvir através do rádio fragmentos de uma canção que diz: "For there's no place else on the earth just like the homes of Donegal" (O'Connor, 1999). Depois, nos minutos finais do filme, a mesma música se repete, novamente a família reunida, só que desta vez profundamente triste, pois, exceto pela partida de Agnes e Rose, ocorreram já todos os demais acontecimentos da trama; b) no nível mais sutil, em que se encontra a equipe do filme: produtor, diretor, roteirista e a maior parte do elenco, todos irlandeses, envolvidos em contar uma história sobre a Irlanda e seu povo, mas a partir de uma perspectiva narrativa criada pelo cinema de Hollywood, para um público essencialmente norte-americano. E é assim que, pelas mãos do diretor Pat O'Connor e do roteirista Frank McGuinness, a estrutura de "memory play" imaginada por Brian Friel, acaba por assimilar todos os princípios e procedimentos do cinema clássico ainda vigentes nos grandes estúdios de Hollywood.

A consequência mais imediata desta opção é de que as memórias do narrador Michael, no filme, servirão, basicamente, como um dispositivo formal, utilizado para descrever fatos e introduzir personagens. Há basicamente duas grandes inserções de Michael no filme: uma no começo e outra no final da narrativa. Durante o desenrolar da ação, um

único comentário é realizado. Na primeira seqüência do filme, vê-se o garoto Michael empinando uma pipa que, instantes depois, fora do controle de suas mãos, ganha o espaço azul do céu. Então ele narra: “When I cast my mind back to that summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me. We got our first wireless set that summer. Well, a sort of set and it obsessed us. We called it Lugh, after the pagan god of the harvest. And his Festival was Lughnasa, a time of music and dance.” Em seguida, olhando para uma foto de seu tio Jack, quando jovem, pendurada na parede: “Then my mother’s brother, my Uncle Jack, came home from Africa for the first time in twenty-five years. He was the oldest of the family and the only boy.” Vê-se então Chris, em frente ao espelho, passando batom e Maggie a seu lado, fumando: “That was my mother. She was the baby of the family.” Em seguida pela janela as duas irmãs vislumbram Kate, que passa, séria e apressada. O narrador comenta: “If Maggie smoked and took life lightly, Aunt Kate did not. She was a school teacher and a strict one.” O foco então muda para Kate que encontra Agnes, pintando uma parede: “My mother used to whisper ‘Agnes is deep’. She says little.” Kate continua em direção ao galinheiro e se depara com Rose, alimentando as galinhas: “And that’s Rose. Rose was a bit slow. ‘Simple’. That’s the word we used.” (Idem) Delimita-se, dessa forma, em linhas fortes e bem demarcadas, os traços de personalidade que caracterizarão as personagens no decorrer de toda a narrativa. Maggie é “light”, Chris “babyish”, Kate “strict”, Agnes “deep” e Rose “simple”. Segue-se então a cena em que Michael, juntamente com a mãe e as tias, Kate à frente, parte ao encontro de Jack: “And so we set out to meet my Uncle Jack. Little did I know it, child as I was, that this was the beginning of things changing so quickly, too quickly.” A chegada de Jack torna-se o episódio catalisador e propulsor que desencadeará todos os outros acontecimentos do filme. Já de volta a casa, Michael comenta: “His sisters loved Jack with all their hearts. Sending what pennies they had to him in

Crop, 7, 2001

Africa. Rose and Agnes knitting gloves for a living. All the women trying to keep the house and home together.” (Idem) Esse dado atenta para um dos principais procedimentos narrativos, reguladores na construção dos filmes hollydianos: o princípio da causalidade.

David Bordwell escreve no seu artigo *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures* acerca dos procedimentos narrativos praticados nos filmes realizados em Hollywood: “In classical fabula construction, causality is the prime unifying principle. Analogies between characters, settings, and situations are certainly present, but at the denotative level any parallelism is subordinated to the movement of cause and effect.” (Philip Rosen (ed.), 1986: 19) Nesse sentido, as conseqüências que resultam da chegada de Jack a Ballybeg representam a principal linha de ação sobre a qual repousam todos os episódios subseqüentes. Ainda de acordo com David Bordwell: “(...) The classical scene continues or closes off cause-effect developments left dangling in prior scenes while also opening up new causal lines for future development. At least one line of action must be left suspended, in order to motivate the shifts to the next scene, which picks up the suspended line.(...) Hence the famous ‘linearity’ of classical construction.(...)” (Idem: 20) Assim sendo, o desencadeamento das ações, resultado da presença de Jack, dão ao filme seu caráter linear, na mesma proporção em que os esforços de Kate, no sentido de manter a família reunida, constituem-se na principal linha que se mantém suspensa até o final e que motiva o desenrolar de outros episódios cuja estrutura obedece ao esquema geral de causa-efeito presente em todo o filme. Talvez seja por isso que não haja espaço para a descontinuidade narrativa que caracteriza as memórias do narrador da peça. No filme, à parte o pequeno comentário que faz em determinado ponto da narrativa, o narrador só terá parte ativa na ação novamente, no final da história, que é quando presta contas acerca do destino último das personagens. Após a seqüência em que se testemu-

nha Agnes e Rose partindo em uma manhã de nevoeiro, Michael comenta: “We never saw them again. They vanished without trace. Years later I learned that they ended as shadows on the streets of London. Scraping a living together. Dying alone”. Mostra-se então Jack, um certo ar de loucura na face, olhando para a lua: “My Uncle Jack lasted as long as he could, believing to the end in the earth and stars. My father did go to Spain and was wounded. My Aunt Kate said that it would put an end to his dancing days. Maybe it did. My mother got a job at the factory. She hated it all her life. And my father wrote to her, occasionally. Through it all, my Aunt Maggie tried to keep the house going. She tried to pretend that nothing had happened, but the family had changed. And my Aunt Kate was inconsolable, inconsolable. Me? I was waiting to become a man, waiting to get away. Just to go away. But the memory of that summer is like a dream to me. A dream of music that is both heard and imagined that seems to be both itself and its own echo. When I remember it, I think of it as dancing. Dancing as if language had surrendered to movement. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary.” (Pat O’Connor, 1999)

A estrutura linear da narrativa clássica do filme, baseada no princípio da causalidade, a um só tempo suprime da peça de Friel a descontinuidade temporal, como sua orientação voltada ao *pathos* das personagens. De fato, no filme, a regularidade com que as ações se sucedem, o enquadramento das personagens dentro de uma psicologia fechada e sem variações, não permite a ambigüidade de sentimentos e emoções. Na versão de Pat O’Connor para *Dancing at Lughnasa*, o *pathos* das personagens subordina-se totalmente a sua práxis. Uma ação determinada resulta em sua reação correspondente. Isso porque os princípios e procedimentos da narrativa clássica estão orientados no sentido da execução de ações que buscam atingir um fim específico. Assim é que confina-se a narrativa em um corredor estreito, pouco suscetível a movimen-

Crop, 7, 2001

tos amplos. David Bordwell escreve: “The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. (...) In parallel fashion, the star system has one of its functions the creation of a rough character prototype which is then adjusted to the particular needs of the role. The most “specified” character is usually the protagonist, who becomes the principal causal agent, the target of any narrational restriction, and the chief object of audience identification.(...)” (Philip Rosen, 1986: 18)

Nesta perspectiva, na paródia de Pat O’Connor, Kate, a irmã mais velha, torna-se a protagonista a quem é dada a tarefa de manter a família unida. Para tanto ela toma para si as responsabilidades de chefe da casa tanto do ponto de vista financeiro quanto moral e espiritual. Kate é quem dá as ordens, é a que não pode sucumbir ao peso de suas próprias emoções. O destaque que a ela é conferido, não ocorre apenas no nível da edição das imagens, que priorizam sua personagem em detrimento das outras: é ela sempre quem está à frente, é a última a ser mencionada na narração final de Michael; mas também é a ela que se confere boa parte das réplicas e cenas originalmente atribuídas às suas irmãs. É ela agora, por exemplo, quem faz as brincadeiras com Michael, em lugar de Maggie, e ela quem fica sabendo que a fábrica de luvas será construída em Ballybeg. Ao invés de Chris, é ela agora, em suma, quem decide quando e como as coisas serão feitas. A importância dada à sua personagem é tal que, no afã de se criar, ao longo da narrativa, um crescendo que permita transformá-la no principal objeto de identificação com a platéia, faz com que situações inteiras, bastante significativas no protótipo em que o filme se inspirou, fossem inteiramente suprimidas, como é o caso da cena em que Rose degola seu galo de estimação antes que parta para sempre. Além disso, os termos dessa identificação

adquirem contornos, muitas vezes, extremos. Sua luta para manter a integridade da família acabam por transformá-la, em diversos momentos, na antagonista de suas própria irmãs que ela, sem dúvida, ama sem restrições.

Seu comportamento chega mesmo a sugerir que a partida final de Agnes e Rose, não é o simples resultado de questões relacionadas à terra ou à falta de oportunidades que ela proporciona, mas também, e muito provavelmente relacionada a suas atitudes. Veja-se, por exemplo, a cena em que Kate, literalmente, proíbe que todas dançam no Festival de Lughnasa ao mesmo tempo em que surpreende-se ao descobrir que Agnes possui algum dinheiro guardado que permitiria sua ida até lá. Ela diz: “No, you’re not going (...) And you’re going to pay for us all out of five pounds you saved? I don’t see any of that being offered up for the housekeeping. That’s more than I have”. Agnes retruca: “This isn’t your classroom, Kate”. E Kate: “Maybe I should start knitting gloves.” Ao que Agnes responde antes de sair: “I wash every stitch of the clothes you wear. I polish your shoes, I make your bed, Rose and I, paint the house, sweep the chimney, cut the grass, save the turf. What have you here, Kate, are two unpaid servants. And if you will now keep your mouth shut, this servant of yours will make your tea.” (Idem)

No entanto, esse antagonismo espasmódico não compromete a identificação que se pretende Kate tenha com a audiência. Ele é amenizado por dois fatores também característicos da narrativa clássica dos filmes de Hollywood. Por um lado, as atitudes de Kate são motivadas a partir de boas intenções, pelo menos do seu ponto de vista. Não se espera que o protagonista aja visando a destruição dos que o circundam; por outro lado, ele é o resultado oriundo de uma relação amorosa que não chega a se efetivar e que faz com que sua amargura se acentue. Espera-se que a audiência seja complacente com essa situação. Há uma

Crop, 7, 2001

ênfase muito grande no filme entre um possível relacionamento entre Kate e Austin Morgan. Há uma cena de flerte em sua mercearia e cita-se seu nome várias vezes, até que se tome conhecimento do seu casamento com outra mulher, selando, dessa forma o que parece ser o destino das irmãs Mundy. A propósito, essa questão dos relacionamentos heterossexuais ganha uma ênfase especial no filme e constitui-se mesmo em uma de suas linhas narrativas paralelas, e não só no que diz respeito a Kate, mas a todas as outras também. Há um conflito explícito entre Chris e Agnes no que concerne ao amor de Gerry. Rose luta por seu amor por Danny Bradley, mas durante uma das celebrações pagãs do Festival de Lughnasa, ele rompe seu compromisso com ele e decide permanecer sozinho. A união não é legítima. Há até mesmo uma cena para Maggie, quando todas as irmãs folheiam um álbum de fotografias à mesa e o foco da conversa recai nos seus antigos namorados. Os que não emigraram, casaram-se. Isso sem contar os diálogos com Jack, que muito discorre, para desespero de Kate, sobre as diferenças entre as uniões na Irlanda e na África.

Concluindo, a estrutura que encontramos no filme de Pat O'Connor poderia ser resumida dessa maneira, conforme o esquema proposto por Christopher Vogler em *The Writer's Journey Mythic Structure for Storytellers and Screen Writers*, que escreve: "At the level of the plot, the classical film respects the canonic pattern of establishing an initial state of affairs which gets violated and which must then be set right. Indeed, Hollywood screenplay-writing manuals have long insisted on a formula which has been revived in recent structural analysis: the plot consists of an undisturbed stage, the disturbance, the struggle, and the elimination of the disturbance." (Christopher Vogler, 1982: 16) Assim é que Kate, no início, convoca as irmãs, cada qual nos seus afazeres cotidianos, a irem ao encontro de Jack, elemento que provoca a mudança no estado normal das coisas: Kate perde seu emprego e fica difícil manter a casa e

as irmãs reunidas. Todo seu esforço será no sentido de atingir esse objetivo. Não consegue. No final, há uma acomodação da situação: Chris começa então a trabalhar na nova fábrica e Agnes e Rose vão embora para sempre e Kate permanece “inconsolable, inconsolable”.

No que concerne ao final do filme, David Bordwell aponta para duas soluções prováveis, considerando-se a narrativa clássica dos filmes de Hollywood. Ele escreve: “There are two ways of regarding the classical ending. We can see it as crowning of the structure, the logical conclusion of the string of events, the final effect of the initial cause (...) or that the classical ending is not all that structurally decisive, being a more or less arbitrary readjustment of that world knocked awry in the previous eighty minutes.” (Philip Rosen, 1986: 21) A segunda hipótese parece se adequar com maior propriedade a opção tomada por Pat O’Connor e Frank McGuinness; mesmo porque a primeira, considerando-se os filmes hollydianos como um todo, tenderia ou para a completa redenção ou destruição da protagonista. E o protótipo sobre o qual o filme foi baseado e a forma como o cineasta conduziu sua adaptação, não permitiriam, em tese, supor que um final dessa natureza fosse possível ou adequado.

III. Considerações Finais

Pode-se, enfim, supor então que, a luz da recontextualização que modernamente Linda Hutcheon conferiu ao conceito de paródia, Pat O’Connor e Frank McGuinness, ao transporem a peça de Brian Friel, *Dancing at Lughnasa* para o cinema, perpetraram, de fato, uma paródia? Linda Hutcheon, ao entender a paródia como sendo toda uma série de coisas, cujo alcance vai do desdenhoso-ridicularizador até os processos

Crop, 7, 2001

de paráfrase e imitação, empresta ao termo uma gama tão elástica de significações que torna-se possível afirmar, quase todas as vezes, quando se analisa a produção artística contemporânea, que determinada obra ou forma artística é uma reescritura de outra. Por esta razão é que se torna legítimo afirmar que a transposição da peça de Friel para o cinema configura-se, de fato, em uma paródia. Partindo-se da idéia mais abrangente de Linda Hutcheon de que a paródia “apoia-se numa teoria implícita da leitura ou da decodificação” e de que “não se trata apenas da absorção do texto a partir de outros textos (...) mas de uma repetição com diferença crítica” (Linda Hutcheon, 1985; 35) então o filme *Dancing at Lughnasa*, na medida em que revisita a peça e a ela impõe não apenas outro suporte mas também uma orientação estética e ideológica diversa daquela do protótipo original, constitui-se em uma paródia, no que ela possa conter de mais genérico. Por exemplo, o tratamento dado ao personagem Jack (no filme transformado em um completo desajustado, lunático, incapaz de compreender a realidade que o circunda, totalmente absorvido em atividades religiosas africanas, mostradas como bizarras ou estranhas), perverte a idéia original da peça, que empresta à personagem nuances mais sutis e críticas, cujo objetivo último é pôr em questão a hegemonia de uma prática religiosa, mais especificamente o catolicismo, em detrimento de outras.

No que a paródia contém de mais específico, entretanto, há outros planos ou gradações suscetíveis de leitura, quando se analisa o grau de aproximação ou distanciamento entre a obra parodiada e o protótipo que lhe serviu de inspiração. No nível da fábula, por exemplo, o grau de aproximação é quase total. O filme, ao se apropriar da história da peça, a ela não se opõe, antes imprime uma nova orientação – oriunda das exigências do novo suporte – a uma orientação já existente. Uma gradação média de afastamento ocorre, por exemplo, no nível da apresentação das personagens, uma vez que a opção ideológica, no filme, tomada

pelos adaptadores, a partir de uma técnica narrativa específica e fechada, transformou as personagens em veículos transmissores da fábula e não em agentes portadores de ambigüidades, paradoxos e contradições, conforme a concepção original de Brian Friel para as personagens na peça. E é exatamente nos termos da opção ideológica adotada pelos adaptadores da peça a partir dos procedimentos e princípios narrativos das produções de Hollywood, que ocorre o maior distanciamento entre a peça de Friel e o filme de O'Connor. Neste particular, a forma final da apropriação dos princípios narrativos da peça pelo filme, acaba por lhe imprimir uma orientação completamente diversa da do seu modelo.

Entretanto, independentemente do grau de distanciamento e aproximação que, porventura, possa ter havido entre o filme e a peça, o certo é que, ao parodiar a peça de Brian Friel, Pat O'Connor e Frank McGuinness, longe de tecerem uma crítica mordaz, rendem-lhe uma homenagem respeitosa, na medida em que mantêm os traços originais, a temática e, principalmente, o espírito da cultura e toda a problemática da Irlanda contemporânea, presentes no protótipo original. Paradoxal é o fato de que, para os espectadores do filme, talvez, esses aspectos paródicos nem existam; talvez eles nem tenham mesmo tomado conhecimento da peça. E a paródia só se efetiva nos termos desse distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Ironia nem sempre construtiva, mas cujo prazer provém do grau de empenho do leitor/espectador no vaivém intertextual. Daí que a paródia implique, de certa forma, na competência lingüística deste leitor/espectador, pois o sentido final dessa ironia reside no reconhecimento da sobreposição dos níveis textuais utilizados. A paródia torna-se, desse modo, uma forma sofisticada de análise, que possivelmente não vai interessar àqueles que buscam no cinema unicamente uma forma de entretenimento. E o filme cumpre, de sobeja, essa função.

Crop, 7, 2001

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da Poética de Dostoiévsky*, Trad. de Paulo Bezerra, Rio, Forense, 1981.
- BEJA, Morris – *Film and Literature, an Introduction*, London, Longman, s.d.
- FRIEL, Brian – *Plays*, vol.II, London, faber and faber, 1999.
- HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Paródia*, Trad. de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70, 1985.
- MCDUGAL, Stuary – *Made into Movies – From Literature to Film*, New York, Holt, Rinehart and Winston, s.d.
- O’CONNOR, Pat – *Dancing at Lughnasa* – Califórnia, Sony Pictures Classics, 1999.
- ROSEN, Philip (ed.) – *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.
- VOGLER, Christopher, *The Writer’s Journey – Mythic Structure for Storytellers and Screen Writers*, Michigan, Michael Wiese Productions Book, 1992.

The Voysey Inheritance:* An Aesthetic View Within a Shavian Political – Social Concern

*Glória Sidenstricker***

It was in 1904 while “*looking for an actor suitable for the part of the poet in Candida at a Stage Society performance*” that Shaw “*found his man in a very remarkable person*”.¹ This was the beginning of a fourteen years close professional and affectionate partnership between Bernard Shaw and Harley Granville Barker. In this respectful intellectual cooperation both men seemed to complete each other in their different artistic perceptions. In their dramatic work, Shaw disseminated above all his social and political concerns while Barker, although also a committed Fabian, concentrated his attention mainly on moral conflicts that would reach the hearts of men.

* *The Voysey Inheritance* edition used in this study is the one published in the Essential English Library by arrangement with the Trustee of the Graville-Barker Estate 1959. Longmans, second impression 1960.

** Docente na área de LILINA – UFRJ.

¹ SHAW, B. *Shaw on theatre*. New York, Hill and Wang, 1961. P. 260.

The Voysey Inheritance is a successful meeting of these two ideological overflows. Barker wrote the play in 1903-05 and it was performed 115 times during the Edwardian era. It was presented for the first time at the Court Theatre in the 7th of Nov., 1905, and then re-presented in five matinées. There were several superficial newspaper criticisms in 1906 but some critics however, saw in it a work of a genius. When Barker was at the peak of fame, the play was performed in Boston (1912); it was a success then and critics pointed out the playwright's exceptional power of observation, his wide capacity of making varied characters, his discerning expression of a philosophy of life and his ability in creating an interdependent structure between the physical and spiritual actions of his many characters. At the time, the financial theme was most appropriate due to the economical and commercial turmoil the country was going through. The play was presented again in England at the *Kingsway Theatre* (1912) and from then on it was forgotten and only performed again in 1934, almost 30 years after by Barker himself, who willingly helped the *Sadler's Well Theatre* that was in financial difficulties then. At this time, however, the play seemed not to touch the critics, mainly in its poetical and intellectual contents. Some critics condemned its too wide thematic contents, although they condescended that Barker was only 26 when he wrote the play.

As time elapsed the value of the play was undermined. It only had its full value recognised in the 70's when the London *BBC* announced it as a play written by one of the greatest playwrights of the 20th century. In 1988 it was presented in the *Shaw Festival* and later on in the *Britain's Royal National Theatre* and in the U.S.A. It was also a success at the Edinburgh International Festival in 1992. Now, news is brought to us by Richard Nickson's Theatre Review informing that the play was performed in Manhattan this winter in a worthy adaptation by the di-

Crop, 7, 2001

rector Gus Kaikkonen². Now, at the threshold of a new century, this play undoubtedly presents up-to-date values that challenges contemporary man's posture while facing a complex world.

In *The Voyage Inheritance* Barker manipulates a rich fountain of themes and among them a wide heap related to the capitalist system. Like Shaw, he displays a sordid segment of the high bourgeoisie that is covered up in a coat of false respectability. As we know, both men had a taste for polemics and accordingly, Barker discusses in this play, among others, relevant themes such as: the feminine condition (mainly in what it concerns the institution of marriage and women's independence or dependence), while questioning social values when they are divorced from moral ones. In a wide thematic texture, the playwright also talks about the conception of gentlemanly behavior, of honor, and of social injustices; he reflects upon ideas of alienation, of religion, of the ways of the law, on gambling, on the unproductive way of investing money, and even on the role of the army in society. The end of the play presents a continuity of this road to reflection as the playwright does not give a final solution as the main character's destiny is not resolved... but he waves to us with hope that surpasses the limits of the story. In this rich context, Barker undertakes the Shavian posture of a political scientist and at the same time assumes an aesthetic attitude of a poetic nature.

Instead of theorizing in a bombastic and absolute style about social and moral questions, Barker examines the social-political and moral panorama of his time through the creations of individualized characters who live concrete situations. His characters undoubtedly incorporate the solidity and abundance of Barker ideas, but do not translate in

² *The Independent Shavian*. Vol 38, No. 1-2, p. 34-5.

an obsequious way his thoughts; this is why Barker's characters have a consistency of "real people", and do not behave as mere instruments of their creator.

Most noticeable in *The Voysey Inheritance* is that the play expresses adequately the fundamental ethical values of social consciousness through the main hero who is confronted by an inner conflict of a very difficult existential situation. Edward is constrained due to emotional and moral ties do adjust his own moral principals to new and contradictory ideological and practical values. The conflict comes to a climax, at a certain point of the psychological plot when Edward decides to accept his father's inheritance upon a condition: "*Well... the condition I make is very simple one. It is that we should really try... as unnoticeably as you like... to put things straight.*" (p. 43). This decision functions as a sort of desperate heroism and leads him to a depressive state of mind – he seems to be an old Anglo-Saxon warrior who accepts fate unquestionably and struggles against what destiny has designed for him. Thus Barker creates a lyrical play in which the hero not only faces an inner conflict but has to struggle with the family environment and the society to which he belongs. Barker dives into the hero's soul and at the same time assumes the combative spirit of a Fabian confessing the same social-political concerns of Bernard Shaw.

Edward is submitted to a moral test which makes him grow spiritually, and consequently mature in comprehension and wisdom as he goes on developing along the play. Because he aims at spiritual grandeur, he faces an inner struggle that indirectly involves all the people around him. He opposes his father and faces a moral dilemma of serious proportions because he refuses a simple solution and does not run away from responsibility. At this point, it becomes evident that the play deals with the delicate and painful undertones of human existence.

Crop. 7, 2001

Some scenes in *The Voyage Inheritance* are basically rhetorical because speech is a fundamental pillar in the play. This is displayed by Mr. Voyagey's persuasive speech in Act I and the seductive use he makes of words, by Hugh's explosive speech of indignation at social

injustice, and by the innocuous vociferations of Major Booth. All these testify to the importance of the power of speech. But it is Edward's silence and his reticent speech the real poetic tools of the play; they follow the character's evolution until he reaches the plenitude of a state of grace. Thus, the pillar of discourse enriches and explains the general action of the play.

There is a change in Edward's psychological development; he had been a pretentious and rigid young man in regards to moral principals, but gradually he assumes a remarkable courage in relation to his family. His inner struggle is better expressed in a state of inaction because the feeling is in his soul and leads him to a pilgrimage incited by a subjective life which makes him act idealistically and defy rational considerations. The real motive for his consuming decision is only revealed at the end of the play in a dialogue between Edward and Beatrice:

Beatrice – ... *Have you ever been sorry that you didn't do what was plainly the wise thing... uncover the crime and let the law take its course?*

(Edward rather unwillingly, rather shyly, confesses...)

Edward – *Often.*

Beatrice – *Why did you take up the challenge singlehanded...*

Lawlessly... now that perhaps you can look back and tell?

(Edward rather unwillingly, rather shyly confesses...)

Edward – *I think that I wanted... quite selfishly... a little conceitedly, I daresay... to prove what my honesty was worth ... what I was worth. And I was up against it. (After which comes, perhaps, a more inward truth). And then, you know, I loved Father.* (p. 101)

This is the play's major symbol... the energy of emotion, the affection between father and son. So, everything else has no importance when compared to human affection.

The background of Act I is fundamental for the reader or audience apprehend the *Drama of Being* because it is there that Mr. Voysey tries to impose on Edward the cursed inheritance, thus starting the hero's inner conflict. A special emphasis is given to the details of luxury and good taste of the Voysey Office in the best part of Lincoln's Inn... "*Its panelled rooms give out a sense of grandmotherly comfort and security, very comforting at first to the hesitating investor, the timid client.*" (p. 15). In this first scene, Edward is obscured by his father's brilliant personality. The general disposition of the office reflects its owner's spirit. Mr. Voysey has the "*joie de vivre*", of good taste..." *Mr. Voysey carries to his table the bunch of beautiful roses he is accustomed to bring to the office three times a week ...*" The roses are an important detail as they link the character's good taste and joy of life, but paradoxically, this image is also infiltrated with irony as the rose symbolizes his cynic attitude to life because it is a symbol of opulence and exterior beauty (*I had happened on to wealth and honour...* (p. 44). Then Barker makes a physical and psychological description of Mr. Voysey: "*Mr. Voysey is sixty or more and masterful;...*" This scene is a contrast of the interior and exterior man – the poetic drama reveals what goes on behind appearances. The scene ends with a subtle touch.... (p. 28) *So Edward leaves him; and having fixed the rose in his button-hole to his satisfaction..)*

Crop. 7, 2001

Once the scenic atmosphere is established, Barker loses no time and merges into the central problem of the inheritance that comes from the manipulation of the clients' money since his grandfather's time and which practice Mr. Voysey has continued in the following 30 years. He manipulates his clients' money in his own favor and pays them only their interests. So, with the money which isn't his, he has had a comfortable and opulent life and given his children the very best education, family comfort and happiness. (*I wouldn't wish a single thing I've ever done undone....*" (p. 27).

The same scenery returns in Act IV and exhibits an entirely different atmosphere (the description of the stage directions are fundamental in this scene). The office has now less brilliancy, it reflects Edwards state of mind and physical low spirits as he is now the man responsible for the firm's business. This new scenery is an inversion of the same scenery in Act I when the Office glittered as a reflection of Mr. Voysey's delightful personality and of his pleasure in living. One can observe that Barker is more interested in the characters than in the plot itself. The scenery is then held in subjection so as to better contrast with Edward's admirable posture as he steals the scene in the three dialogues with Peacey, Hugh and Mr. George Booth. The change of atmosphere emphasizes the transformation that has occurred in Edward's position. He is now a man who has known suffering, but has grown in spiritual power and integrity; he knows what he wants.

Act II is characterized by a great family movement which is a contrast to Edward's inaction; he does very little physically because he is depressed. The inaction corresponds to an impetuous inner action which predominates over physical action. So, there is a type of action... a moral one that relates to the inner conflicts of the main character. (*The Voysey dining-room at Chislehurst... it is a very typical specimen of the middle-class Eng-*

lish home” (p. 29). It is a reflection of the bourgeoisie aristocratic taste but it is also a center of egoism and hypocrisy. Nevertheless, in spite of the family movement in Act II, the scene suggests there is a sensation of unreality, of a false atmosphere... it seems people are going around in a void. There is something strange or awkward in the air, something which is not convincing or truthful. The maids come and go... the family talks incessantly, but it all gives the impression of a phantasmal environment, as if the characters were bewitched! This strangeness is a result, of course, of the psychological condition of the family... of their selfishness and concern in keeping social conveniences. This allusive background is suggesting that the Voysey inheritance is at the same time something decisive and furtive; the terrible inheritance dominates the minds and souls of the whole family.

According to Barker, the heart of the theatre is in the presentation of the character in the person of the actor. So he displays character in the acting by using several techniques: he may trace parallels between them, make contrasts, or put them in definite groups. For example, Major Booth belongs to the army and to the family but he is a contrast to his sister-in-law, Beatrice – who is a part of the feminine society and represents the “New Woman” – an independent and clear minded person. Honor is a contrast to Beatrice because she is still linked to the repressive Victorian patriarchal society and is subjected to a “glorified” submission; like Edward, she is explored by the family. Her name represents a symbol as it reminds the values which her society has inverted on purpose. Edward and his father, although belonging to the same commercial firm, make a contrast to each other in ethical and moral terms as the son is an idealist and integral man while his father is a corrupt opportunist.

Crop. 7, 2001

Moreover, Barker builds contrasts between the brothers, among the varied members of the family and family relations such as Mr. George Booth, the pastor, and Peacey. Hugh admires Trenchard for he has escaped “*From tyranny... from hypocrisy... from boredom!... from his Happy English Home.*” (p. 95). In spite of his sincerity, he is a static character; he doesn’t grow as Edward does because he cannot sustain his own values. In a certain way, he is just a theoretician and Beatrice knows him better than he knows himself: “*Hugh’s tragedy is that he is just clever enough to have found himself out... and no cleverer.*” (p. 97).

The playwright also contrasts minor characters to major ones; some characters show up very little and soon enough they disappear; of some he speaks little, while he just mentions others and they never appear, but are significant for the general composition. For example, Mrs. Murberry and Hatherley are only mentioned in Act I, but the reference to their names is important as they reveal that Mr. Voysey has appropriated himself of their money and is not absolutely bothered by this fact! Mrs. Colpus, the pastor’s wife doesn’t appear also, but she is important as she is about to spread Mr. Voysey’s frauds throughout the community “*...he has told the Vicar... who has told his wife... who has told the choir boys by this time, I daresay. So it’s a smash* (p. 101-102). Also Nursie, Edward’s old nannie whom he mentions with such emotion, has put all her savings into the firm. The unscrupulous father has taken all her money and with no remorse whatsoever confesses that he didn’t know what he did with it. George Booth is a contrast to Nursie as he is one of the richest investor who has egotistic ideas about being a gentleman. But both may be compared since they have been defrauded of their money. In addition, George Booth identifies with Peacey because both are society’s parasite, they love money and have no scruples in business dealings. However, George Booth is a rich parasite and Peacey, a poor one:

SIDENSTRICKER, Glória. *The Voysey Inheritance: An Aesthetic View...*

*"I inherited a little fortune. I have not needed to take
the bread out of other men's mouth by working...
I have... tried to live the life of an English gentleman.
And I consider there is no higher... at any rate
no more practical ideal."* (p. 33)

Barker also organizes other parallels such as the one we find in Hugh and Trenchard, and the two couples Hugh and Beatrice and Major Booth and Emily. He contrasts Beatrice to Emily; Beatrice to Alice; Edward to his father, among other variations and identifications.

Act III is an extraordinary static scene in which Edward sets the whole family around the dinner table and a creative speech takes place. Max Beerbohm comments that this is one of the finest comic ironic scene in modern English drama... that it is a work of a master³. Here the whole family is submitted to Major Booth's stupid vociferations, but physical action is reduced so as to concentrate on interior drama. This act is a contrast to Act II; here the family sits to be informed by Edward of the true happenings. So inaction aids in the intensification of the conflict unleashed by Edward's revelation

Regarding women, Barker deals with one of Shaw's favorite themes; the position of women (cf. *Candida*) in capitalist matrimony and women's unsuspected strength and power upon man. In this sense they deviated from Nietzsche because both artists had a very high opinion

³ BEERBOHM, M. *Around theatres*. New York, Taplinger Publishing Company. 1969, p. 401-406.

Crop. 7, 2001

of women. In *The Voysey Inheritance* women play predominant roles such as Beatrice's and Alice's; both are strong women, but it is the latter who with sensible realism evaluates the whole situation and inspires Edward to accept altruistically the inheritance. Alice persuades him to do the best he can and return at least to the minor investors their money. This acceptance brought Edward the spiritual liberation he needed. One must remember also that the obscure Emily is indeed a strong woman whose apparent subservience to her husband is only a mask she wears to compensate his fragility. Again, she reminds us of Candida who also scores the economic and spiritual slavery of woman to sustain the ego of her man. Men are helpless babies without these women's comforting ministrations:

Beatrice. *"Do you find Booth difficult to manage, Emily?..."*

Emily: (putting down her knitting to consider the matter). *No.*

It's best to let him talk himself out. When he has done that

he'll often come to me for advice. But I like him to get

his own way as much as possible... or *think he's getting it.*

Otherwise he becomes so depressed." (p. 98)

These women show the playwright's respect and admiration for their acuteness of sight and intellectual power. Beatrice wants to divorce Hugh because of his weak character while Alice inspires Edward to go ahead and only agrees to marry him when she is assured that he had changed. Ironically, one sees that it is the corrupt father who unleashes Edward's transformation! But it is the strong woman who awakens in him moral problems in the Shavian way: *"When one thinks how most money is obtained."* (p. 64) Through contrasts and parallels Barker presents the feminine world and women's experience in the Victorian Era reveal-

ing their capacity to ponder on disturbing subjects: “*Why do women get married?*” (p. 39).

The women theme is quite predominant in Barker’s and Shaw’s plays because both wanted them to go ahead and exercise their humanity. By exposing Honor, Barker provokes women in a general sense and encourages them to become aware of their plight. Honor is the “Old Victorian Woman,” the oldest sister and the victim of discrimination because her parents did not give her the same education that they had given to her brothers and younger sister. She has no identity, according to Hugh she is “*Mother’s right hand.*”... “*And look at Honor...*” (p. 96). In her little world, Honor works arduously and is so subdued by the family that she cannot perceive their lack of love for her. Symbolically, Honor is nullified as is honor for the Voysey family: “*And here’s our firm, prosperous, respected and without a stain on its honour.*” (p. 23). Nevertheless, one can feel in the play a subtle criticism regarding women who submit to comfortable circumstances, as is the case of Mrs. Voysey: she had always known of her husband’s illicit business, however she has kept quiet all her life... her deafness is a symbol of her alienation: “*...This is a dear old lady...*” (p. 47). As to Ethel, Barker values her through a symbol: “*bird-like*” (p. 34). Her life and marriage would be so temporal as the one of a bird. She and her fiancé were “*two little birds building their nests...*” (p. 39). Later, her name is only mentioned with sadness, an indication she has died of childbirth (p. 96).

It becomes quite clear that Barker’s characters choose their destiny although they are tied to exterior circumstances. The corrupt and successful man symbolized by Mr. Voysey is integrated in the depraved society of the time ; he is concerned with appearances and makes a perverse choice. On the other hand, Edward’s choice is exemplary of the “authentic life” and based on a rational and moral option.

Crop. 7, 2001

The role of Mr. Voysey is a demanding one for the actor. He seems to rejoice in his impudence, in his geniality for having deceived so many people during so many years. He is proud of his performance as a financier and of his apparent richness. He seems to have put his conscience in closed compartments and cynically explains to his son: “*you must realise that money-making is one thing, and religion another, and family life a third.*” (p. 46). He is proud he has built a great business. “... *Here’s great business built up by years of labour...*” (p. 24)

Money and power has given Mr. Voysey joy and he became a generous citizen, an affectionate husband (who took care in sparing his wife in his will), and father. The unscrupulous business had caused him to lose a lot of money many times, but even so, he had always been courageous in facing the world, mainly because of his preference for superficial action.. Mr. Voysey delights in the pleasure of exterior and irresponsible action that leads him to confess spontaneously all his crimes to his son. One might even be led to think if this intriguing character is not being devoured by remorse...but it becomes obvious that this confession gives him a certain pleasure.... that it’s a manifestation of a sick “psyche” in need to exhibit a perverted pride, an uncontrollable impulse to reveal his secret sin and his geniality that is committed to evil. Mr. Voysey is indeed a paradoxical and colossal character who hides the obscure aspects of his personality. Being such an ambiguous character, the family members have mixed feelings towards him... they recognize his dishonesty but cannot help admiring him; Hugh says: “*only a very able man could have gone on all these years, as Father did without showing it:*” (p. 60). Beatrice sees in him “*a bit of a genius too.*” (p. 100). So the image of this intriguing patriarch dominates almost all the play; a charismatic figure whose great virtue was his cordial and warm disposition, and optimism with which he faced life. The definition of his character is really

extraordinary, through him the rest of the family is exposed; they interact as they talk and reveal their most intimate feelings.

There is also irony in the display of this fantastic character. He leaves his children a high sum of 100 thousand pounds, but the deficit of the firm is of 300 thousand pounds! Subsequently, Barker unclothes with elegant irony the character of each member of the family and exhibits their mixed feelings: an aversion to return the stolen money with moral and ethical pride. Barker transforms the 3rd Act in a formidable human comedy in which the children are stunned by doubts; they are either indignant towards their father, or maintain a reverent attitude towards him because they sincerely loved this stupendous man! This act reveals a complexity of feelings and of circumstances such as love, selfishness, fondness for money, for the good life, and a sense of duty. It is an incredible assemblage of emotions revealing the intimate struggle of each member of the family. It also reveals Barker's view of the world and of his sense of ridicule which of course reminds Shaw, mainly in the involvement of the social and political themes. However, there is no doubt that Barker maintains primarily an aesthetical view due to the fact that he makes the psychological and spiritual development of the hero the center of his interest.

Although only Edward goes through moral transformations, there are other formidable characters such as Major Booth – a caricatural figure and irritant in his stupidity, but not totally detestable since his prepotency is due to small intelligence: “...*What England wants is chest...*” (p. 30). His speech is noisy and boisterous, it sounds like a trombone but it gives color and vitality to the family context. His figure is representative of the hypocritical characteristic of the Voyseys, their society and greed for money: “*Do you suppose I should touch, or allow to be touched, the money which Father has left us till every client's claim was satisfied?*” (p. 62-3). His

Crop, 7, 2001

psychological description is registered in the stage directions of the 2nd Act: “...*And in front of the fire – since that is the commanding position – stands Mr. Booth* (p. 29).. Although he has a dominating personality, he induces no respect from his father: “*But I must say I often think what a devil of a time the family will have with you when I’m gone. Fortunately for your poor mother, she’s deaf.*” (p. 31). Modesty is not his best quality: “*Well, I’m not a conceited man, but...*” (p. 33). He incites a turmoil when he demands service from Honor, and menaces the family with the billiard cue causing a general turbulence. His picture is completed with his selfish speech and with the other characters’ opinions about him. “*Booth is so annoying*” (Honor, p. 36). Edward is strongly resentful towards him: “*D’you want your legacy?*” (p. 62) His imposing presence betrays a frail spirit: “...*and all that’s wrong now is that some of their capital is missing.*” (p. 59). Then Hugh refers to him: “*You wouldn’t have him miss such a chance of booming at us*” (p. 63). Nevertheless, after Mr. Voysey’s death he considers himself the “*head of the family*” and brags that he had always worried about Hugh. So, “*he leaves them squaring his shoulders as a lord of creation should.*” (p. 98). As far as Major Booth is concerned, dishonesty is perfectly acceptable, but a divorce in the family would be absolutely out of the question. Barker, just as Shaw, shows the hypocrisy of the Victorian world and a love for debate. Both playwrights were keen on satire and developed the thesis that misery is a result of the capitalist greed for money no matter what the source.

Likewise Shaw, Barker was well integrated into the life and ideas of his time. Both playwrights were concerned with questions related to spirituality, moral rectitude of the individual and of society. *The Voysey Inheritance* delves into the depths of the most complex and delicate emotions of a creature who is dominated by a circumstance of moral nature. Edward is the depositary of hope: “*And though your luck has been pretty poor, Edward, you’ve come up against realities at least....against something that could make a man of you.*” (p. 96).

Confluence of Multiple Points of View: *Three Plays For Ireland*, by Stewart Parker

Munira H. Mutran*

*La compréhension jaillit de la différence:
il faut pour cela que se croisent des angles de vue
multiples, qui révèlent de l'objet – considéré cette fois à
partir de ses marges ou de l'extérieur – autant de faces
différentes et l'une à l'autre cachées.*
Jean-Claude Schmitt

Those who are concerned with the meaning of a work of art cherish a dream: to have the voice of the author as a guide in a journey towards the understanding of his creative process and achievement. Stewart Parker (1941-1988), in his short, objective introduction to *Three Plays for Ireland*, offers various clues to the interpretation of his triptych, as he calls his three plays. I propose, then, to accept his guidance in my attempt to understand his art.

Why triptych rather than trilogy? Originally a triptych is a painting, a carving in ivory or metal-work, or other decorative design,

* Professora da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

executed in three compartments or panels. Its subjects are usually religious and it is frequently designed as an altar piece. Parker's triptych is formed, as he informs us (1989, 9) of "three self-contained groups of figures, from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries respectively, hinged together in a continuing "comedy of terrors". If the Byzantine ivory pieces, for example, show scenes from the nativity, or the Last Judgement, the Adoration of the Kings, or the Coronation of the Virgin, with the sidepieces containing subsidiary subjects to that of the centrepiece, pointing at a world of redemption, consolation, and justice, Parker's triptych has no centre: the three interrelated panels are equally designed to convey a pattern of terrors throughout two centuries. The longer time duration is introduced in the first play's first stage direction about setting and time, "Ireland, the continuous past". This concept of time as a river, flowing eternally, always the same, always different, emphasises the continuity of the past into the present and the future, and the strong conviction that the past may shape what is to come. In *Northern Star* the years of 1791 to 1798 flow towards the 1890s of *Heavenly Bodies*; these, in turn run inexorably towards 1974, in *Pentecost*.

Besides dealing with the relation with time, Parker's triptych is also closely linked to the subject – matter developed in the plays, "the multiplying dualities: two islands (the 'British Isles'), two Irelands, two Ulsters, two men fighting over a field" (Parker, 1989, 9). These dualities are in opposition to the symbolic meaning of "three" (*omne trium perfectum*) – perfection. Form, then, becomes interlaced with meaning: what is dual, divided, should aim at an ideal, represented by the Trinity, with the Father, the Son and the Holy Spirit united in One. Placing Pentecost at the end of his triptych shows Parker's intention of hinting at the possibility of achieving that ideal.

Historical events or literary achievements will certainly have reverberations in the present. The idea is not new. How, then, is one to

Crop, 7, 2001

approach the theme in a different way? Parker (1989, 10) explains: “the first play employs pastiche as a strategy and the second one a kind of collage; the third play is written in a form of heightened realism”.

Pastiche is a technique, among others, of absorbing, recontextualizing and transforming a text. Fredric Jameson’s definition of pastiche, quoted by Linda Hutcheon (1988, 27), as “the random cannibalization of all the styles of the past is strongly opposed by Hutcheon (1988, 27) because “there is absolutely nothing random or ‘without principle’ in the parodic recall and reexamination of the past... to include irony and play is *never* necessarily to exclude seriousness of purpose”.

As a matter of fact, Parker’s deliberate use of pastiche in *Northern Star* shows his admiration for great playwrights, mainly Irish, by conveying that literary texts merge or are absorbed by one another, and at the same time, if of any value, they become “new”. This idea is, of course, in Eliot’s discussion of tradition and individual talent, in Edmund Wilson’s concept of palimpsest, taken over much later by Genette and by Harold Bloom. Since James Joyce’s or Virginia Woolf’s use of pastiche in high modernism, it has become a common practice among contemporary writers.

Terence Brown (1988, 247-248) refers to pastiche in *Northern Star* as a “daring dramatic technique”, and discusses its intention:

In the theatre the effect of this literary extravagance is hard to judge. One realises the intention – that of suggesting how Irish history’s continuum allows for surprising and illuminating anachronism. Wolfe Tone as Wilde is a witty parallelism, for example, identifying the dandy in the suave revolutionary... But in simpler terms the stratagem seems a

slightly too well-worked means of avoiding the theatrical banality of the historical costume drama... but that game tends to distract the audience from the sombre statement the work is making.

One would suppose, however, that Irish audiences, at least, would certainly recognise the styles of Sean O'Casey, Brendan Behan, Oscar Wilde or Samuel Beckett, and appreciate the effect of a new work on the divided image of Ireland, a theme discussed exhaustively in Parker's literary heritage, emerging through different perspectives from the past and Parker's own view.

This new work, consisting of a series of history plays, contains, according to Parker (1989, 9) characters who "have been drawn from the marginalia of the historical record rather than its main plot". The figures of kings, ministers and heroes leave the centre of the historical stage, being replaced by those who have been excluded from history. There have been peasants, tinkers, charwomen as main characters in many an Irish play or novel. But Parker is doing something different: he places in the centre those marginal "real" people, who have always had secondary roles in historical events; the former "real" protagonists are made marginal.

Northern Star, first performed in 1984 in Belfast illustrates this point. We are informed that its protagonist, Harry Joy Mc Cracken "was a minor figure in the '98 Rising in Ireland; not enough is known about him" (Parker, 1989, 9). Lord Castlereagh (the landlord's darling), Henry Grattan (the darling of the merchants) or Wolfe Tone, on the contrary, appear as secondary characters, inverting the notion that history is made up of innumerable biographies of great men.

Crop, 7, 2001

This interest in the common man and in his rôle in historical events is a trend developed from the 1950s onwards in the works of George Rudé, E.J. Hobsbawm and other historians. As Frederick Krantz (1990, 10-11) points out, instead of concentrating on dominant groups or classes, the “Other History” strives to understand the life and actions of the common man. In *Northern Star*, a weaver, a printer, an educator and other workers are given voices to state what it meant to be Irish in Ulster, in Belfast, in “a cottage on the slopes of Cavehill... “half-built”, “half-derelect”, in a state of “semi-ruin”, its roof “partly thatched over”. The play’s setting reinforces the duality theme since the words ‘half’, ‘semi’, ‘partly’ describe and enhance the image of Ireland Parker wants to portray. The incompleteness of the cottage, with its two halves, one whole, the other destroyed, is emblematic of the “two Irelands”.

Another interesting formal device in *Northern Star*, is the allusion to Shakespeare’s *Seven Ages of Man* “and its use to form a frame for the plot”. *Seven Ages of Man*, is referred to frequently as a poem on its own; nevertheless, it is an excerpt from Shakespeare’s comedy *As You Like It*, where the playwright does what Racine criticised so much in the English playwright: his mixing of tragedy and comedy. A glaring example is Jaques’ melancholic, tragic view of human condition in the light, merry atmosphere of *As You Like It* (Shakespeare, 1949, 70):

All the world’s a stage,
And all the men and women merely players,
they have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts
His acts being seven ages.

These ages are: the age of the infant, the schoolboy, the lover, the soldier; and then the justice, “the lean and slippered pantaloons”, and “second childhood”. Harry’s story, mixing comedy and terror, contains his seven ages. Although longing to “keep out of time”, with no future and no past, time and history force him to face reality. During the long dark night in the cottage, with his girl and baby, Harry thinks that now is the time to get it straight. Tonight. Just this once.” (Parker, 1989, 64).

In a series of scenes, ghosts from the past play their parts. In the “Age of Innocence” a group of young men, the Muddler’s Club, meet in Peggy’s pub in St. Patrick’s night. Peggy’s warnings, the voice of experience, are never given any heed. Her discovery that there is a spy among them, only makes them more daring, more sure of success, as they drink, sing and make jokes. Their objective, of uniting Catholics and Protestants in the interest of Irish independence, “if the twain but once unite” will come true; they say that “they shall unite. It is we who shall unite them” is an ironical statement because these are ghosts of the innocent young men. who, as Harry remembers, used to “pontificate”, “rhapsodise”, “never up and doing” (Parker, 1989, 26).

In his Age of Idealism, Harry roams round the countryside, “hell bent on uniting together the Prods and the Papes” (Parker, 1989, 28). The scene, written as a pastiche of melodrama, shows “the noble and fearless young Mc Cracken” meeting Patrick Hamill, a model of the stage Irishman – humble, innocent, Catholic, pious. The union proves to be impossible because groups with long-rooted differences think only of their own interests. Here, however unlike a 19th century melodrama, it is difficult to expect that the bad will be punished and the good will be rewarded in the end, since the situation is extremely complex, with a confluence of different points of view, each one of them having some validity.

Crop, 7, 2001

Characterised by smart talk, the Age of Cleverness is written as a pastiche of Wilde's conversational skills. In this scene, Atty Bunting, who collects folk tunes and is crazy about the ancient music of Gaelic Ireland, attends the "Belfast Harp Festival, famous in myth and legend. Forging a national consciousness" (Parker, 1989, 39) How can one miss the allusion to Yeats and Lady Gregory? As he and Harry talk, the sound of the harp can be heard (Parker, 1989, 39):

McCracken. Until I saw the Irish harpists, I was at a loss as to what the Irish beggars did with their cast-off clothes.

...

You appear anxious to provoke a quarrel with me. I do hope it will lead to violence.

Bunting. I abhor violence – apart from that which is perpetrated by armed men against people whom I dislike.

...

Tone I perceive I have interrupted your moralising, gentlemen. I do hope that the damage is irreparable.

As time flows, Harry moves on to the Age of Dialectic argument, reminding us of Shaw, when the notion of "principles" is central: "No surrender on principles, not an inch... Battling an argument to the bitter end (Parker, 1989, 43), and then to the Heroic Age and its battles. The ghosts of the dead friends talk about it in a pastiche of Synge's dialogues (Parker, 1988, 56):

Russell. Isn't there a kind of glory now rising among us, to be surveying with a lordly eye the only wonder of the Northern world, like the saints and heroes of ages past? The blue

stretch of Lough Neah like a wondrous county of heaven
itself spread out below us...

...

Is there not a dacent mouthful that a man could drink health to
such fine talking, and he drouthy with the climbing?

The Age of Compromise begins. O'Casey's shadow hangs over
Gorman and Crooker Mc Fadden, pompous, dishonest, arrogant. Harry
gets involved with them: he is promised seven thousand men and on
the day of the battle only a hundred appear.

In the Age of Knowledge, Harry is in jail; one of his men is going
to be hanged. Black humour and absurdity permeate the scene. Behan
and Beckett. A preoccupation with breakfast and names, while one of
them keeps an eye out, announcing what is happening outside, strength-
ens the feeling that everything is utterly absurd. While they wait for the
hanging, they talk (Parker, 1989, 67)

Shanaghan Have we had breakfast or not?

...

I was trying to remember eating it.

Teeling The rope's going up now. It'll not be long.

...

Shanaghan What was his name, anyway?

Haslett Whose name?

Shanaghan Yer man's?

Haslett What does it matter?

Shanaghan I've just been trying to remember.

...

Crop, 7, 2001

Teeling Here they come now, the governor and the chaplain,
practically racing each other to the scaffold.
Mc Cracken They'll be wanting their breakfast.

It is clear that every member of the group only thinks about freedom, how to get away from prison, no matter how. Harry “eats of the tree of knowledge”. He sits on the bench, the blanket draped over his head like a shawl (Parker, 1989, 72):

All as in a dream, before the other dream unknown, perchance dreamless. Unknown. Then the man of God safely gone, and the faces, and the black hood, waiting, for the sign. So then the plunge, the wrench, the plunge, the rough strangle, and so there an end. To finish. Unless only to begin anew, there is of course that. Only to glimmer on in the effigy of another time, other times, other effigies, never to know end's mercy, never to be let end, never to know mercy...

Pastiche? Yes, but not “random cannibalization”, not just play; “a sombre statement” has been made. And besides, the scenes are tied together tightly, as if each different style absorbed were utterly necessary for the coherence of Harry's seven ages.

The triptych's second panel, *Heavenly Bodies*, first performed in 1986 in Birmingham, shows, as in the first play, marginal historical figures like Patterson, an Irish singing clown, now a ghost, and the also historical figure of Dion Boucicault, the famous writer of melodramas. In a very original way, Boucicault's life is explored from two different angles: he himself tries to understand, explain, and justify his past; Patterson reveals a contrasting point of view in sarcastic asides and

embarrassing, ironic questions. One witnesses a biography in the process of being created, perhaps in the best possible way, through the clash between what Boucicault believes he is, and what the clown believes to be “true”. As a result, Boucicault’s complex image demonstrates that it is an illusion to hope to reach the truth about an individual.

The technique used this time is collage. In order to grasp the difference between the first strategy and the second, it is useful to remember how Compagnon (1979, 15) describes the process of collage by comparing it to a favourite children’s game:

Mes ciseaux à la main, je découpe du papier, du tissu, n’importe quoi, peut-être mes vêtements... des bateaux, des avions, des voitures, des animaux, des hommes, des femmes et des enfants. *Tout ce qu’il faut pour reproduire le monde...* J’ai ça dans le sang, la passion de la découpe, de la sélection et de la combinaison.

The words underlined in the above passage may provide elements to define collage’s function: after selecting, cutting out and combining paper figures we paste them together to reproduce our world (*Je fais mon monde à mon image*). According to Compagnon (1979, 17) one reads first, then one writes, in moments of sheer pleasure – “le texte, c’est la pratique du papier”. Two, of the great writers of this century, Joyce and Proust, confirmed that definition. For Joyce, scissors and paste are emblems of writing; Proust compares his technique to that of the “couturier”.

Boucicault himself would, on the advice of his manager, “gather up”, “purloin”, or “re-fashion” from the French melodramas: “the French, Dion, look at the French. Boulevards ahead of us, in the melo-

Crop, 7, 2001

drama stakes. Why not pop over to Paris and see what you can gather up?” (Parker, 1989, 106). Re-writing, Patterson thinks, means lack of originality, not realising that this process is as old as writing itself.

Heavenly Bodies is a collage of scenes taken from Boucicault’s plays within Parker’s dramatic biography of the playwright – many plays and actors inside a play, which takes place in New York in the 1890s. Boucicault, in his seventies, is on the stage; a drama class is in progress. A group of young students rehearses a speech from Boucicault’s *Faust and Margueritte* (part of the popular Faust legend, re-created by Christopher Marlowe, by Goethe, by Thomas Mann, by John Banville...). The students leave. Alone in the empty theatre, the Irish playwright is confronted with the ghost of Patterson, who had been a clown, but who is also a devout patriot “of his native Ireland who nevertheless had come to believe that the one hope for that troubled isle lay in the comingling of the Orange and the Green, an accommodation between the Nationalist and Unionist factions” (Parker, 1989, 81). Patterson seems to embody Harry’s “if the twain but once unite” beliefs of 1798, while Boucicault represents those who leave Ireland and by their success aboard become able to help their country through their art. At least, that is what Boucicault tries to prove.

In this second play the emphasis on fighting to make the dualities meet shifts to the dualities or multiplicities of Boucicault’s Irish self. On the stage of a dark, empty theatre in New York, Patterson is the director and Boucicault the actor of his own life, but simultaneously the different personae of many of his melodramas, mixing reality with illusion. “I could never presume to compete with my own life for sheer inventiveness”, he informs Patterson (Parker, 1989, 96) That is why the scenes depicting his “real” life are told in melodramatic form, using many of the sensational devices for which he became famous: fires,

drowning, traps, etc.. The literary devices of: irony, sarcasm, black humour, satire, puns, singing, reveal (or conceal?) the truth about this complex personality. The directors' and actors' language highly effective as "to go dark", "to make and exit", "timing", "reprise"; many reflections on acting or writing a play show Parker's metanarrative concerns.

When Patterson arrives, Boucicault is feeling very ill, and the scene (Parker, 1989, 85) reminds us of both *The Summoning of Everyman* and *The Tragical History of Dr. Faustus*.

Patterson: Time's up oul' son. You have been sent for.

Boucicault: NO! I am owed a place in posterity!

Patterson: No such thing. It's not in the contract. Your soul's not your own, sure you signed it away to the show business half a century ago.

Boucicault: I was a born poet of Ireland and I devoted my life to the drama!

Patterson: ... your three score years and ten are up, your three or four entire fortunes duly made and squandered, your three or four hundred young girls come and gone... and the account's being called in. This way please!

Boucicault demands the rights of a condemned man and a fair appeal – a review of the case, a reprise. With Patterson as director (I haven't got all day, you know...) Boucicault's story unfolds, with scenes from his life and scenes from his melodramas as counterpoints. The frontiers between life and drama are frayed, his personal self enmeshed with fictional selves. One of the students perceives this (Parker, 1989, 82):

Crop, 7, 2001

You are Dion Boucicault, you are hardly likely to let us forget it nor the public either... you are the famous Myles-na-Coppaleen and Conn the Shawghrawn, as any passer-by will testify, and you damned well know it!

The main point at issue in the second panel of Parker's triptych is whether to devote your abilities to uniting the dualities, like Patterson, or "to go away. To build something out of your life. In the States. In Liverpool", like Boucicault, is revealed in the following dialogue (Parker, 1989, 104):

Boucicault: You're a peasant snob, Patterson. You think to be poor and to suffer is a superior state of being, mouldering away in some boghole in Connacht, but there is no shred of virtue in being a victim – history disables all of us, in whatever fashion, it's the use to which we put our disabilities, that's virtue – not how much we suffer them – it's how we act upon them!

Patterson: So tell me, Mr. Boucicault, how did you react during the Great Irish Famine? – Oh, I kept London well supplied with me comedies of manners.

Boucicault: As opposed to being a clown in a travelling circus, let's say?

Patterson: I kept faith with my own people, as a true clown should.

Boucicault: And I kept faith with my own work, as a true artist must, to make a living thing that endures – that is the sole redress we have, against history and all its crimes.

Politics or art? For Boucicault, “the magick to conjur spirits, to strike clowns dumb, to amaze princes and emperors” (Parker, 1989, 91), to be the heir of “conquerors of the English stage” – Farquhar, Sheridan, Goldsmith – has been his destiny. However, Patterson still not convinced, insists that his life and death for Ireland were better than Boucicault’s “colonial soul” (Parker, 1989, 122):

I died trying to tell them what they didn’t want to hear. You told them the lies they longed for – in return for which they loved you to death.

Boucicault agrees that he did “honour the bond, to supply the beast with all its orders... lust, greed and sadism framed around with hearts and flowers... a faithful mirror of the Empire”. But he also adds that, after all, it was he “who gave the voice of Ireland a hearing on the stages of the world, which it had never before received, in all its tormented history” (Parker, 1989, 110 and 122) in his last plays, by confronting the issues of the day, like Negro Slavery, for example (Parker, 1988, 121):

I knew in my bones the meaning of enslavement and dis-possession, I carried the stigmata of a supposed child of nature, of an artist among the barbarians, of a licensed song and dance man for the British Empire, that was why I gambled on that play!

Good arguments on both sides. But the dilemma will not be solved. Patterson’s and Boucicault’s pleas for their views remain open to interpretation. It is significant, though, that at the end, when Boucicault’s appeal is dismissed, and he is to die, he is not sent to “the dark little

Crop, 7, 2001

limbo... A dark and decent corner of 'obscurity' predicted by Patterson. In a very melodramatic scene he is taken to heaven (Parker, 1989, 144):

The bed begins to ascend to heaven. The mourners doff their hats and fall to their knees. A heavenly choir is heard. The music and singing build towards a climax, as the levitating Boucicault climbs ever more heavenwards, and his star lights up and sparkles.

Boucicault has become a heavenly body. The fact that rain suddenly starts cascading down and the star and all other lights flash, crackle, fuse and expire, is part of the game.

Less experimental than the two plays discussed, *Pentecost*, first performed in Derry in 1987, was written in a form of "heightened realism". In an excerpt from his John Malone Memorial Lecture (1986), quoted by Claudia Harris (1991, 234), Parker explains:

To borrow... from Brecht: If art reflects life, it does so with special mirrors. Documentary journalism can reflect with accuracy real lives being lived. Art amplifies and distorts, seeking to alter perceptions to a purpose.

The special mirrors in *Pentecost*, while telling the stories of Lily and Marian, show how violence can shatter people's lives. The journey through continuous time has reached the year of 1974 during the Troubles in the city of Belfast. In the parlour of a respectable working class family, Marian tries to live a quiet life, to isolate herself from the outside world. This is impossible, however. Lenny, her ex-husband, his friend Peter, just back from Birmingham, and also her friend Ruth, a victim of her violent husband, come to live with her. She complains:

MUTRAN, Munira H. *Confluence of Multiple Points of View...*

You find a refuge, you find a task for your life, and then wholesale panic breaks out, and they all come crowding in the door. (Parker, 1989, 191).

At the same time Marian has to deal with the ghost of Lily, the former owner of the house, where she lived from 1900 to 1974. Lily, a housewife, and her husband Alfie, a plumber, common people on the margins of society, have left behind thimbles, shirt studs, grocery bills, cigarette cards, rationing coupons, letters, photographs, all the documents of a turbulent historical period, both on the domestic and international scenes. When Peter comments that there was nothing special in those people, Marian asks:

So why should Lily Mathews' home and hearth be less special than Lord Castlereagh's or the Earl of Enniskillen's? A whole way of life, a whole culture, the only difference being that this home speaks for a far greater community of experience in this country than some transplanted feeble-minded aristocrat's. (Parker, 1989, 178)

Lily, a Protestant, does not want Marian, a Catholic (always the dualities...) to live in her house; her resentment and bitterness are disclosed in the following speech:

You needn't bother being settled. You'll have no peace in this house, nor good fortune neither... Four of you's now, in on me, tramping your filth over my good floors... Why did you come here? What possessed you to move in on me? (Parker, 1989, 165)

Crop, 7, 2001

The house, of course, is Ireland. If Marian refuses to leave, she also behaves like Lily, in her desire to have the house just for herself. Her claim that she is sick of her friends' "filth and mess and noise and bickering, in every last corner of the house" (Parker, 1989, 191) echoes Lily's feelings.

The expression of their anger, though, is a blessing. As Elmer Andrews (1986, 267) points out, "in helping Lily to confront her past and her deep self, Marian also moves toward self-knowledge – the knowledge that until we accept ourselves for what we really are, we can never accept others".

In *Pentecost* Parker reveals, as one can see, the effect of violence upon the individual and the community. The precise dates given throughout the play, which begins in a very cold night in February, moving towards a night in April, the showing the action in May 19th and May 25th, and ending on June 2nd, Pentecost Sunday, are a sign that the notion of linear, horizontal time from 1798 – 1974 is contrasted with the concept of cyclical time with its myth of eternal return, and consequent hope of renewal. After all the horrors Marian and her friends have gone through during the strike, the early hours of Pentecost Sunday in June, in contrast with to the cold winter nights announce a new beginning. In the house, "eloquent with the history of this city", Marian notices that in the previously dark room "there's a glimmer of light in that fire" (Parker, 1989, 198). The fire of Pentecost also illuminates them as they understand that each had been following "the letter of the law", and not "the spirit of the law"; that only in the acceptance of diversity, will there be peace. Each of the characters, like the Apostles, will speak a different language but each will be understood.

According to Parker (1989, 202), a way out of his comedies of terrors in this house will be possible if, as Marian says “you keep just the basics. Fixing it up. What this house needs most is air and light”.

These last words reveal the key to the dualities shown in the triptych – to expose to air and to light different points of view about the two centuries of conflicts will offer a larger perspective with different but complementary images of Ireland.

When discussing the image of a country, one has to take into account whether the angle is from the outside or the inside. Travellers will register in diaries, journals and travel books their impressions of the Other. Thackeray, for example, in his *Irish Sketch Book* (1843) builds a character who is always comparing England and Ireland, and ends by drawing a truthful portrait of the Irish scene in the year preceding the Great Famine. However, in many other works of this kind, impressions are just a series of clichés without any concern for differences between race, religion, history, civilization and temperament.

From the inside, there is a variety of images in the literary tradition sometimes repeating themselves in time with slight variations. In *Three Plays for Ireland*, the ghost of the Bride-to-Be, for example, may represent Delia, whose fiancée in Yeats’s *Cathleen ni Houliban* follows the Old Woman who has the hope of getting her four beautiful fields back again and of putting strangers out of her house. Michael, like Harry in *Northern Star*, accepts that he will die for the love of the Old Woman.

Almost every character in Parker’s triptych, the young men in *Northern Star*, Patterson and Boucicault in *Heavenly Bodies*, Lenny, Marian, Peter and Ruth in *Pentecost*, has his own image of Ireland. Harry sees it either as “a field with two men fighting over it. Cain and Abel”, or a

Crop, 7, 2001

stage where a comedy of terrors is performed, or else as a vast cage in a zoo whose keepers are gentlemen of fortune and rank. But once the animals have taken over the zoo, the weaker animals, like the ducks, may become victims of stronger animals.

The English captain, a character in *Northern Star* even denies Ireland the idea of a “nation”:

The whole history of Ireland is a civil war... There has never been the least vestige of a nation-state in this island. Nor will be... Only one allegiance has ever succeeded in uniting a majority of them – the allegiance to the British crown (Parker, 1989, 47)

In *Heavenly Bodies*, Patterson, a marginal historical figure “survives precariously as a name on fading sheet-music covers” (Parker, 1989, 10). A hundred years after the 1798 Rising, still entrapped in the legend of Mother Ireland, he despises Boucicault’s image of Ireland as seen in his melodramas, “a never-never emerald island”. Boucicault replies that people needed “laughter and lyricism, reassurance – why not? – a sweet dream to drive out the nightmares” (Parker, 1989, 134). To belong to an international context, he adds, has given him an understanding of his Irishness.

In *Pentecost*, the main image of Ireland, as we have seen, is a house where people try to coexist. Nevertheless, different views should only be natural as two Catholics, a Presbyterian and a Methodist from different backgrounds puzzle over the problems of surviving. Peter, for example, who has lived in Birmingham for many years, sees Ulster as Lilliput, “a teeny weeny wee province of ours, and its little people, all

the angry munchkins, with their midget brains.” (Parker, 1989, 171), still trying to solve its conflicts, while the rest of the world has crossed the street long since, into the twentieth century.

If in the beginning Marian complains that she is saddled with three spineless parasites, at the end of the play, on Pentecost Sunday, the glimmer of light in the fireplace makes her realise that instead of yearning for a refuge, each of them will have to expose to air and light the innumerable problems of coexistence, turning dualities into unity, into the perfection of the trinity.

Stewart Parker has rightly deserved enthusiastic response to his work in general and to his individual plays. Robert Welch (1996, 465) describes his work as a “rare combination of popularity, integrity and experimentalism”; Claudia Harris (1991, 237) states that “Parker demonstrates with these plays just how adventurous an artist and commentator he is”; Elmer Andrews (1986, 268) stresses Parker’s unique vision and reminds us that “what makes him such a marvellous force for good and such an exciting playwright is his basic dynamic outlook, the depth and completeness of his interrogation of the lives and conditions of his characters”.

Three Plays for Ireland show complexity and originality of treatment. *Northern Star* and *Heavenly Bodies* reveal Parker’s power of imagination while *Pentecost*, less creative, is nevertheless significant as a third panel of the triptych because of its hint of change and hope. On going back to the words of the epigraph placed in the beginning of this text, it is possible to imagine the scope of Parker’s achievement in the three plays: through pastiche and collage, and through the use of secondary historical characters to voice his themes, he provides us with views from tradition and from the margin, unfolding different aspects which other-

Crop, 7, 2001

wise would have been concealed by other views. Through re-writing and re-inventing he created a confluence of multiple angles, streams that meet and form one river in time, flowing separately and at the same time together, when, as St. Augustine remarked, the present of the past is memory; the present of the present is direct intuition; and the present of the future is hope.

REFERENCES

- ANDREWS, Elmer (1986) "The Will to Freedom: Politics and Play in the Theatre of Stewart Parker." In: *Irish Writers and the Theatre*. ed. Masuru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- BROWN, Terence (1988) "Awakening from the Nightmare: History and Contemporary Literature" In: *Ireland's Literature: Selected Essays*. Mullingar: Lilliput Press.
- _____. (1991) "Let's Go to Graceland. The Drama of Stewart Parker (1941–1988)" In: *Studies of Contemporary Irish Theatre*. ed. Jacqueline Genet and Elizabeth Hellegouarch'h. Caen: G.D.R. Études Anglo-Irlandaises.
- COMPAGNON, Antoine (1979) *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.
- DEANE, Seamus (1991) ed. *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Publications.
- HARRIS, Claudia (1991) "From Pastness to Wholeness: Stewart Parker's Reinventing Theatre" In: *Colby Quarterly*, vol. XXVII, n° 4.

MUTRAN, Munira H. *Confluence of Multiple Points of View...*

HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.

KENNEALLY, Michael (1996) “The Transcendent Impulse in Contemporary Irish Drama” In: *International Aspects of Irish Literature*. ed. Toshi Furomoto. Gerrards Cross: Colin Smythe.

KOSOK, Heinz. “The Image of Ireland on Nineteenth – Century Drama”. In: *Perspectives of Irish Drama and Theatre*. ed. J. Genet and Richard A. Cave.

KRANTZ, Frederick (1990) *A Outra História. Ideologia e Protesto Popular nos Séculos XVII – XIX*. Rio de Janeiro: Zahar.

KURDI, Mária (1993) “The Ways of Twonees: Pairs, Parallels and Contrasts in Stewart Parker’s *Spokesong*” In: *A Small Nation’s Contribution to the Word*. ed. by Donald E. Morse, Csilla Bertha and István Pálffy. Gerrards Cross: Colin Smythe.

LE GOFF, Jacques (1978) *La Nouvelle Histoire*. Paris: Complexe.

MAXVELL, D.E.S. (1991) “Contemporary Drama 1953 – 1986” In: *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Publications.

PARKER, Stewart (1989) *Three Plays for Ireland*. Birmingham: Oberon Books.

PARKIN, Andrew (1986) “Metaphor as Dramatic Structure in Play by Stewart Parker” In: *Irish Writers and the Theatre*. ed. Masuru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe.

SHAKESPEARE, William (1949) *As You Like It*. London: J. M. Dent.

WELCH, Robert (1996) *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford University Press.

Elementos recorrentes nas Obras de Arthur Miller presentes em *Danger: Memory!*

*Alexandre Feldman**

*"This country is being ruined by greed and mendacity
and narrow-minded ignorance, and you go right
on thinking there is hope somewhere."*

Leonora, in: *I Can't Remember Anything*.

"What you can't chase you'd better face or it'll start chasing you..."

Detective Lew Fine, in: *Clara*

Introdução

A obra *Danger: Memory!* (1987) consiste de duas peças de um ato. A primeira, *I Can't Remember Anything*, trata de uma visita regular que Leonora faz a seu velho amigo Leo. Ambos conversam sobre a situação atual de suas vidas e se lembram de como era a vida antes de Frederick, marido de Leonora, ter morrido. A necessidade que têm de companhia encobre a mais importante luta pela auto-suficiência. Leo e Leonora reagem de modo diferente ao desafio de sustentar uma atitude positiva

* Mestranda da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

perante a vida ao mesmo tempo que vivem em um mundo que parece piorar a cada dia. Assim, eles, alternadamente, se confrontam com verdades que formam a base de seu relacionamento e evocam as conseqüências trágicas da idade avançada, transmitindo uma experiência humana universal. Enquanto ele diz que o país está sendo arruinado pela avareza, ela deseja ouvir uma gravação que seu filho mandou do Nepal. Incapazes de reconciliar suas diferentes maneiras de ver a vida, eles discutem e Leonora vai embora. Um detalhe interessante acerca desta peça é o fato de ter sido escrita, segundo o próprio autor, *to try to express my love for them both (the Calders – vizinhos/amigos de Miller em Roxbury)*¹.

A segunda peça, *Clara*, recebe o título da personagem que acaba de ter sido brutalmente assassinada e testemunhamos o Detetive Lew Fine interrogando o pai dela, o senhor Kroll. O detetive está tentando descobrir quem poderia ter cometido o assassinato. Contudo, o interrogatório nos revela mais a respeito do pai do que da filha. A imagem da filha aparece algumas vezes e o que podemos experimentar é a associação das lembranças com relação ao que o pai pode ou quer lembrar de acordo com sua posição social. *Um tipo de tempo que implode*, nas próprias palavras de Miller, demonstrado nesta peça através do confronto do idealismo da filha de Kroll, Clara, que trabalha com ex-detentos e acaba tendo um relacionamento com um deles, ao qual o pai não conseguiu se opor, traça e aborda elementos da vida de Kroll que vão surgindo gradativamente em sua memória. Ao não se opor, Kroll fez uma escolha que pode ter ajudado a culminar com a morte da filha. Nas palavras de Miller: *He was what Whitman might have thought of as one of his “Democratic men.”*², contudo nos últimos anos ele tem mudado e, como executivo da

¹ MILLER, Arthur. *Timebends. A life*. New York, Penguin Books, 1987, p. 503.

² MILLER, Arthur. *Timebends. A life*. New York, Penguin Books, 1987, p. 590-1.

Crop, 7, 2001

construção civil, seus ideais se foram juntamente com o passar dos anos. E é no interrogatório que ele terá de enfrentá-los novamente.

A obra *Danger: Memory!* não despertou tanto interesse da crítica e também não é bem recebida pelo público de Arthur Miller de uma maneira geral. Como relatado por ele em *Timebends*, *Danger: Memory!* foi compreendida apenas por alguns críticos de segunda linha, alguns críticos de televisão, três dos jornais londrinos e o público que continua a lotar o Lincoln Center Mitvi Newhouse Theatre. Tais fatos contribuem para a escassez de material e de análises, principalmente no Brasil, onde as grandes obras e sucessos do autor passam por dificuldades semelhantes. Apesar dessa dificuldade, este trabalho tentará relacionar elementos desta obra com outras de Miller e deixará a critério do leitor o julgamento com relação a ela, que, como poderá ser verificado, está dentro de uma linha mestra continuamente adotada pelo autor.

Elementos recorrentes

O aspecto inicial a ser aqui abordado é o recurso, encontrado nas obras de Ibsen, que Arthur Miller utiliza de mostrar, em primeiro lugar, uma cena doméstica comum, através da qual toda uma trama se desenvolverá e o crime e a culpa conduzirão a um ponto crítico. Este método é evidente em *I Can't Remember Anything*, pois tudo se passa na sala de estar de Leo, que é apresentada como um lugar extremamente simples, definido como *a bachelor's heaven*³. Na peça *Clara* este recurso não é tão

³ MILLER, Arthur. *Danger: Memory!*. New York, Grove Press Inc., 1987, p. 3.

evidente, pois o senhor Kroll é interrogado pelo detetive no apartamento/escritório de sua filha, ou seja, um ambiente que não é totalmente dele e que, segundo o senhor Kroll, localizava-se em um bairro que ele não achava seguro.

*Kroll (nods): Not that we've been in touch that often but, you know, with this kind of a neighborhood. I decided to come down... Bad back?*⁴

Em outras peças de Miller, o processo que conduz ao ponto crítico é desencadeado em termos de necessidades de outras personagens, mas nestas duas o processo se limita ao pai, no caso de *Clara*, e obviamente a Leo e Leonora, que são as únicas personagens⁵ em *I Can't Remember Anything*. Este processo foi mais bem construído, ou melhor, o

⁴ MILLER, Arthur. *Danger: Memory!*. New York, Grove Press Inc., 1987, p. 38.

⁵ Aqui neste ponto poderia se iniciar uma discussão para determinarmos se Clara, Frederick e Lawrence seriam ou não personagens, uma vez que são parte da obra e da criação como um todo, e que, apesar de não estarem efetivamente em cena, contribuem para a formação da identidade dos personagens e exercem suas funções no enredo. Portanto, foi adotado neste trabalho o mesmo ponto de vista que Renata Pallottini adotou a partir de Hegel.

Assim, portanto, parece bastante claro que, para Hegel, ação dramática é o movimento interno do drama, movimento este que se produz a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela, que conhecem seus objetivos e perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros. (...) PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo, Ed. Ática. Série Princípios, 1988, p. 11. Daí, pôde-se depreender a afirmação acima, pois eles não possuíam vontades nem tinham mais objetivos, eram apenas memórias. A única ressalva pudesse talvez ser feita com relação a Lawrence que poderia ter tido a opção de retornar, mesmo assim, se tal fato ocorresse estaríamos falando já de outra peça.

Crop, 7, 2001

número maior de amigos ou pessoas envolvidas fez com que o processo se desenvolvesse de uma maneira mais ampla em outras peças como em *All my Sons*, em que, a partir do ambiente familiar, os fatos reais vão tomando forma. A esposa de Keller, seu filho sobrevivente, a garota com quem ele vai se casar, os vizinhos e o filho do acusado fazem com que a culpa de Keller venha à tona através dos relacionamentos e necessidades pessoais que envolvem as relações sociais que de maneira geral não vingaram em *Danger: Memory!*, talvez pelo fato já mencionado de que, como há poucas personagens, menores são as chances e possibilidades de se atingir tal ponto. E, segundo o que Raymond Williams comenta a respeito de *All my sons*, percebe-se que Miller precisaria ter ido mais fundo nestas duas peças para que elas atingissem um efeito semelhante.

Miller reaches out to a deeper conception of relationships, which he emphasizes in his title. This is something more than honesty and uprightness; it is the quite different social conception of human brotherhood –

*I think to him they were all my sons. And I guess they were, I guess they were.*⁶

Talvez aqui repouse a sensação de que algo nas peças não fora realizado.

Agora, passaremos para um ponto de extrema importância na obra de Miller, que é justamente a procura por um significado para a

⁶ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press, 1993, p. 269.

vida. O que seria este significado é amplamente percorrido em suas obras e está evidente em *Danger: Memory!*.

Leonora: I used to believe, as a girl – I mean, we were taught to believe—that everything has its purpose. You know what I’m referring to.

Leo: My mother was the only atheist in Youngstown, Ohio; she never talked about things having purposes.⁷

Pode-se verificar a diferença de atitude com relação à vida de cada uma das personagens. Enquanto Leo irá adotar uma postura ateuista e até mesmo uma postura para quem a vida não tem nenhum propósito em si, ela acontece e pronto; Leonora se mostrará uma pessoa frustrada por ter perdido o sentido da vida: a morte do marido, a ausência dos amigos e a solidão pela distância do filho que vive no Nepal acentuam sua procura. Por isso, ao longo das discussões, ela estará procurando num amigo um conforto que ele não pode lhe oferecer. Leo acredita tranquilamente na não-existência de propósito ou sentido para a vida e culminará dizendo que os seres humanos não passam de elementos químicos que, se calculados em termos financeiros modernos, não valeriam mais do que dois dólares. Não importando o que é feito em vida, o resultado final para ele, e todos, será o mesmo:

Leonora: Why?—You helped Frederick immensely for... more than twenty years, wasn’t it? And before that you taught so many students...

Leo: Well, the thing is, I figure I’ve done what I could do, more or less, and now I’m going back to being a chemical; all we are is a lot of talking nitrogen, you know...

⁷ MILLER, Arthur. *Danger: Memory!*. New York, Grove Press Inc., 1987, p. 8.

Crop, 7, 2001

Leonora: (outraged, and laughing): Talking nitrogen!

Leo: And phosphorus and some other elements... about two dollars' worth if you discount inflation. So if you're wondering why you're alive... maybe it's because you are, that's all, and that's the whole goddam reason. Maybe you're so nervous because you keep looking for some other reason and there isn't any.

Pause.

Não é sem motivo que há uma pausa logo após tal discussão. Há a necessidade de reflexão. Algo presente e recorrente, o ser humano, como ser social, deve refletir sobre o seu meio e agir nele. Contudo, nesta passagem há algo mais universal, talvez a impossibilidade de se lutar contra forças da natureza e da própria vida. Não se pode, no entanto, imaginar que ocorra aqui apenas um grito de lamento ou um ato em defesa da inutilidade de agir. Se formos mais fundo verificaremos que ele está nos comunicando que a sociedade, ou a estrutura na qual a sociedade está construída, procura permanentemente por um propósito, enquanto o único propósito seria viver. Se a sociedade aprendesse a viver, no entender de Leo, ela não precisaria de tantas coisas, assim como ele, que se contenta com sua residência e sua calça remendada. Aqui há uma imagem que também poderia ser mal-interpretada. O fato dele permanecer com a calça remendada e a característica do ambiente em que ele vive refletem o seu modo de pensar, e não uma inação ou conformismo com a situação. Ele, segundo Leonora, deu tudo o que tinha. A grande crítica aqui é contra a sociedade consumista americana (ocidental, se ampliarmos a visualização) e seus modos operantes alienadores. Afinal, Leo tem sido um comunista por toda a sua vida, e sua postura é coerente.

A partir deste ponto pode-se estabelecer uma comparação com as obras *Death of a Salesman*, *The Crucible* e *A Memory of Two Mondays*, em que a perda de sentido para a vida é uma perda pessoal (mesmo que no caso de Willy Loman ela tenha sido quase generalizada) e ao mesmo tempo está contextualizada na perda de um sentido social, uma perda nos relacionamentos. É explorado nessas peças o modo pelo qual Arthur Miller vê o *American way of living* – e os seus heróis estão de alguma maneira presos à vida, ainda procurando por algo, por um sentido ou um nome e causando suas frustrações.

*We are at the heart, here, of Miller's dramatic pattern, and his work, in this precise sense, is tragedy – the loss of meaning in life turns to the struggle for meaning by death.*⁸

Pode-se, a partir desta colocação de Raymond Williams, mudar para um outro foco. Já que a procura de significado só pode ser alcançada através da morte, uma vez que em vida ela já foi esgotada, nota-se que tanto Leonora quanto o senhor Kroll não atingiram o significado que procuravam. No final de *I Can't Remember Anything*, a ligação telefônica confirma que Leonora não sofreu nenhum acidente no caminho de casa, apesar de estar alcoolizada, e conseqüentemente, não morreu. Não alcançou a significação. Sua luta diária continuará. E em *Clara*, apesar da calma alcançada por Kroll ao final, ele não realiza o desejo de ver a sua filha casada ou junto de um homem. O relacionamento homossexual da filha com Eleonor Ballen e o assassinato, possivelmente realizado por

⁸ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press, 1993, p. 275

Crop, 7, 2001

Luis Hernandez, desfizeram seus sentidos e por isso sua memória retorna no final mesmo que sacrificando sua posição social com relação aos hispânicos.

Passamos aqui para a relação *pai e filho*. Com relação à peça *I Can't Remember Anything*, ela não existe no caso de Leo. Ele é solteiro e não tem filhos. Leonora tem um filho, Lawrence, que mora distante, no Nepal, e raramente se comunica com a mãe. Em *Clara*, o pai perde a filha, que é brutalmente assassinada. Pode-se identificar que a relação pai e filho no sentido da imagem masculina de ambos e os inúmeros significados que pode despertar não está aqui presente. No entanto, adotando-se uma outra perspectiva relacionando este foco com as outras obras, pode-se demonstrar que esta “modificação” com relação a outros trabalhos teve seu valor específico e seu conteúdo significativo. Fazem parte da *structure of feelings*⁹ da peça. Fazendo uma ponte com as peças *Death of a Salesman* e *All my Sons*, que evidenciam mais nitidamente a relação aqui tratada, verifica-se que há um fato criativo complexo de que o filho, em vários sentidos, substitui o pai. Há a dependência e o crescimento até atingir a independência e a tensão que permeia ambas as necessidades. Tanto no pai quanto no filho está a raiz da culpa e ainda permanecem unidos como homens, o pai é ao mesmo tempo um modelo e um ideal a ser rejeitado. Uma maneira de abordar *All My Sons* é através desse ponto de vista universal em que o pai vive para o filho que depois o julga e para um outro filho oferece o futuro; o filho ao rejeitá-lo destrói o pai. O mesmo ocorre em *Death of a Salesman* com Willy Loman, que vive para os seus filhos, morrerá por um que será sua continuidade enquanto ambos os filhos o rejeitarão cada um a seu modo.

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press, 1993, p. 12-21.

Percebe-se, portanto, que como Leo não tem filhos, não tem este conflito e não procura realizar nenhum desejo seu na posteridade. Fato que vai ao encontro da sua visão de propósito para a vida. Leonora não tem como construir este relacionamento. Ela é mãe, mas o filho já está distante. A distância do filho remete à rejeição do país, da cultura e talvez até mesmo da família através das poucas palavras enviadas no intervalo de alguns anos. No caso do senhor Kroll, a relação não se consumou, pois a filha mudou para um bairro que não era do agrado do pai (rejeição) e mais tarde, quando morre, quebra a possibilidade de relacionamento e até mesmo a realização de um propósito na morte como no caso de Willy Loman. Comprova-se assim que a culpa de Willy Loman não é a mesma de Joe Keller e de Leo, Leonora ou Kroll e que não possuem um problema isolado, e sim algo que permeia a consciência de toda uma vida, sendo este um recurso expressionista, em termos dramáticos. Se ele foi melhor ou mais explorado em outras peças do que em *Danger: Memory!* fica a critério do leitor. O importante é identificá-lo.

Uma vez que mencionamos o caráter expressionista na obra de Miller, devemos lembrar que *Death of a Salesman* é na verdade um desenvolvimento do expressionismo em suas peças, como o próprio Miller colocou:

*I had always been attracted and repelled by the brilliance of German expressionism after World War I, and one aim in Salesman was to employ its quite marvellous shorthand for humane "felt" characterizations rather than for purposes of demonstration for which the German had used it.*¹⁰

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press, 1993, p. 272.

Crop, 7, 2001

Constrói-se uma ligação entre o social e a alienação e por isso um homem passa a vender a si próprio como um produto até que em certo ponto será descartado como um produto qualquer. É contra isto que Leo luta e é justamente disto que Leonora e Kroll não têm consciência, ou não querem enxergar.

Relacionando todos os elementos até agora citados podemos identificar em Miller uma realidade social verdadeira, que inclui tanto os relacionamentos sociais quanto as necessidades individuais, reforçando o lado social que faz com que responsabilidade e consciência estejam juntas. Em termos históricos isto faria com que a peça fosse considerada usuária da forma burguesa mostrando a moralidade social e a intervenção do destino. Contudo, o que encontramos nas obras de Miller é o conceito marxista clássico da alienação, e é com ele que o autor se preocupa, procurando transformar a consciência existente, devolvendo o significado da consequência, dos relacionamentos e da sociedade. Então, o que observamos em Miller é o expressionismo social que *projetou e polarizou as forças sociais em lutas, enquanto o realismo social a descrevia e representava. As relações sociais dessas formas eram, pois, radicalmente diversas daquelas do teatro burguês, embora a maioria delas ainda funcionasse dentro das condições gerais de uma sociedade burguesa.*¹¹

Passaremos agora para a questão do tempo e sua relação com a memória nas duas peças. Primeiramente, é importante ressaltar o que o próprio autor colocou a respeito desse elemento em uma entrevista:

Balakian: Would you talk more about your notion of time in this play (I Can't Remember Anything)?

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 1992, p. 176-177.

*Miller: I guess what fascinated me about it was the idea of dropping out of time.*¹²

Esta característica ocorre com Leonora, que está sendo tirada de seu tempo mas com Leo não ocorre. Para ele a vida é real, enquanto para ela há a busca de um propósito, pois ela foi educada na tradição de New England. Com Willy Loman ocorria a relação de tempo com a memória, mas de uma maneira diferente. À medida que ele perdia o tempo havia uma tentativa de se manter vivo. E o modo com que Miller abordou o tempo foi diferente comparado com a peça *A Memory of Two Mondays*:

Balakian: When you wrote A Memory of Two Mondays, was the way you dealt with time very different from your use of time in Danger: Memory!?

Miller: The significant thing about A Memory of Two Mondays for me is that the people are being observed and are not aware that they're in time; only the observer knows.

Assim, verificamos que o tempo transcorre em *Danger: Memory!* de uma maneira consciente para Leo que considera memória como sendo tempo, ou seja, mantendo-se a memória a pessoa se mantém no tempo. Por isso, ele tenta fazer com que Leonora não perca sua memória e até mesmo duvida se ela a está realmente perdendo. No caso de Kroll, algo similar acontece, porém de uma maneira inversa. Conforme a me-

¹² MILLER, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York, Da Capo Press Inc., 1996, p. 493.

Crop, 7, 2001

mória vai retornando e ele deixa a verdade sobre os fatos virem à superfície, ele vai voltando ao tempo e com isso sua vida poderá continuar.

A memória também é utilizada como um recurso para expor de modo direto sentimentos pessoais (particulares) como na peça *After the Fall*. Nessa peça a separação de todos os seres humanos e a impossibilidade de impedir a traição são articulados de tal maneira que reduzem a culpa coletiva e social à uma neurose particular. O protagonista Kroll, vivencia algo semelhante ao deparar-se com a lembrança da filha no momento em que recria um diálogo que narra um período passado no exército. A narrativa de Kroll é um texto dentro da peça que evidencia uma sociedade que vai para a guerra, mas mantém suas diferenças internas (negros e brancos) e que interpreta diferenças culturais (tir de um chapéu) como algo ofensivo e justificador da violência. Enquanto Kroll fala com sua garotinha ele nos revela suas culpas e sentimentos. Ao fazê-lo ele se refaz de todo um passado e, como Quentin, pode se levantar conscientemente.

Conclusão

A maioria das pessoas aceita que Arthur Miller mereça o título de “dramaturgo social”, e que devíamos considerá-lo marxista e humanista. Vários críticos acreditam que sua obra apresenta uma visão socialista dentro da estrutura econômica dos Estados Unidos. Levantando questões de ordem política e ideológica, ele trabalha e cria o ambiente capitalista no qual as personagens estão inseridas, como na cena onde Willy é despedido após quarenta anos de dedicação e o modo pelo qual uma sociedade, baseada em ideais fictícios de ganhos financeiros e materiais, transmite tais ideais dos pais aos filhos.

Mesmo quando o espectador (ou leitor) não chega tão longe e não enxerga Miller como um socialista que tenta reformar ou modificar a situação vigente, consegue identificar críticas aos valores contemporâneos. Ele critica o sistema e traz à superfície da consciência a responsabilidade social. Por isso, Arthur Miller é considerado um escritor de mensagens, sejam elas positivas ou negativas, humanas ou socialistas. Em muitos de seus ensaios ele tem reafirmado sua crença de que a tragédia “*nos traz o conhecimento*”. No seu artigo intitulado *The Shadows of the Gods*, escrito durante os anos da Depressão, ele escreve que tinha sido surpreendido pelos “*poderes das crises econômicas*” e como a personalidade de um homem era mudada por seu mundo e como ele poderia mudar esse mundo: “*You can't understand anything unless you understand its relation to its context*”.¹³

Verificamos ao longo das comparações entre os elementos recorrentes e algumas variações que ocorreram de uma peça para a outra que *Danger: Memory!* mantém inúmeras características do trabalho de Arthur Miller e que talvez a crítica e o público de uma maneira geral não tenham abordado alguns desses elementos com mais profundidade. As palavras do detetive Lew Fine ao dizer que aquilo que não conseguimos perseguir é melhor enfrentar ou seremos perseguidos por isso, englobam toda uma crítica de Miller à sociedade contemporânea. Tanto para Leonora quanto para Kroll, retomar a memória, ou não perdê-la, significa voltar ao tempo. Voltar ao tempo significa voltar ao contexto em que se está inserido e compreender seu posicionamento nesse contexto e suas implicações. Portanto, ter memória é perigoso (*danger*), pois obriga o homem a se conhecer dentro de seu tempo e sociedade (*memory*).

¹³ MOSS, Leonard. *Arthur Miller*. New York, Twayne Publishers/G. K. Hall & Co., 1980.

Crop, 7, 2001

Adotando-se tal perspectiva pode-se dizer que as duas peças de *Danger: Memory!* podem não ter atingido uma plenitude como *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *After the Fall* e outras, mas não são menos expressivas ou menos dotadas de mensagens.

Bibliografia

CEVASCO, Maria Elisa. *Cultural Studies: a Brazilian Perspective*. DLM/FFLCH/USP, s.d..

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.

HOGAN, Robert. *Arthur Miller*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1964.

LAGE, Maria Helena Lott. *Tragic Elements in Death of a Salesman in the Light of Oedipus the King*, s.d

MILLER, Arthur. *After the Fall. A play in two acts/final stage version*, New York, Penguin Books, 1979.

_____. *All My Sons*. New York, Penguin Books, 1947.

_____. *Danger: Memory!*. New York, Grove Press Inc., 1987.

_____. *Death of a Salesman*. New York, Penguin Books, 1949.

_____. *The Crucible*. New York. Penguin Books, 1954.

_____. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York. Da Capo Press, Inc. 1996.

FELDMAN, Alexandre. *Elementos recorrentes nas Obras de Arthur Miller...*

_____. *Timebends. A life*. New York, Penguin Books, 1987.

MOSS, Leonard. *Arthur Miller*. New York, Twayne Publishers/G. K. Hall & Co., 1980.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo, Ática, 1988. (Série Princípios.)

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

RYNGAERT, Jean P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, Coleção Burity, 1965.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Paz e Terra. 1992.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press, 1993.

O Caráter Trágico de *Morte de um Caixeiro Viajante*

*Cláudio Morais de Faria**

Introdução

Por muitos séculos e em diversos países, filósofos, escritores e intelectuais em geral têm se debruçado sobre a questão do gênero trágico e de sua essência. Curiosamente, nunca chegou-se a um consenso a respeito do assunto. Além disso, a palavra tragédia vem progressivamente sofrendo uma certa banalização. Para vê-la empregada basta que aconteça algo com uma grande carga emocional negativa, um acidente aéreo por exemplo. Até os dias de hoje não existe qualquer definição universalmente aceita e muitos filósofos, entre eles Hegel e Kirkegaard, apontaram até mesmo para a inviabilidade da tragédia em nosso mundo atual. Para eles o predomínio da subjetividade e do livre-arbítrio a partir do advento do cristianismo, em oposição ao mundo grego, regido pela vontade dos deuses, impede a existência do fenômeno trágico em sua

* Mestrando da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

forma plena. Por outro lado, há um grupo de pensadores e dramaturgos, que apesar de admitirem que a tragédia atingiu seu ponto de maior esplendor na Grécia clássica, acreditam que o mundo atual oferece sim elementos para a produção de obras de caráter trágico.

Apesar de nunca ter existido um tratado que definisse a essência da tragédia, muitas discussões se iniciam a partir da *Poética* de Aristóteles que, se não toca na essência de tal problema, tenta descrever seus limites, objeto, estrutura, partes constituintes e o lugar destas partes.¹ O que frequentemente acontece é que a *Poética* é vista como um conjunto de normas inquestionáveis, limitando em muito a sua discussão. Estas normas estariam sobretudo presentes nas obras de Sófocles, Eurípidos e Ésquilo. Muitos que pregam a “pureza” da tragédia esquecem-se que o próprio Aristóteles reconhece a coexistência de elementos de diferentes gêneros em uma mesma obra ao afirmar que a epopéia traz em germe a tragédia e que Homero contribuiu para a criação das linhas fundamentais da comédia.² Ao longo dos séculos, as características destes gêneros têm sido repensadas e redefinidas. No presente século, após duas guerras mundiais, muito foi criado tentando fugir de normas pré-estabelecidas. Porém, muitos críticos de teatro ainda tentam enquadrar e julgar peças a partir de uma receita que atravessou séculos.

Contudo a intenção do presente trabalho não é discutir detalhadamente a viabilidade ou não da tragédia no mundo moderno, mas sim reafirmar a tragicidade da peça em análise. Ao longo do trabalho, serão discutidos alguns dos elementos primordiais da tragédia: herói, falha trágica e unidade de tempo e espaço, em contraponto à peça *Death of a Salesman*, de Arthur Miller.

¹ BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

Crop, 7, 2001

Willy e o Homem Trágico

Quando se pensa nos pressupostos fundamentais da tragédia, pensa-se logo num herói trágico, assim como Édipo, Orestes e Creonte. Mas como pensar as características que fazem de um protagonista um herói trágico? Segundo Aristóteles, a tragédia diverge da comédia, que lida com pessoas ditas inferiores, por imitar (mimesis) pessoas superiores às da atualidade.³ Mas o que seriam pessoas superiores? Arthur Miller em seu ensaio “*Tragedy and the Common*” argumenta:

“As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing – his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his “rightful” position in his society.”⁴

Desta forma, a existência destes seres ditos superiores não estaria restrita aos integrantes da nobreza, reis e imperadores. Um homem “não nobre” também poderia agir de uma forma a gerar tristeza e compaixão na audiência (catarse).

O protagonista de *Death of a Salesman*, Willy Loman, é um caixeiro viajante com mais de 60 anos que mora com sua esposa Linda em uma casa modesta e aparentemente frágil, cercada de prédios por todos

³ ARISTÓTELES. *Poética*.

⁴ MILLER, Arthur. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996.

os lados. Ele é pai de dois filhos, Biff e Happy, nos quais deposita muita esperança, apesar de momentos de desilusão. Para uma compreensão maior do personagem Willy Loman, faz-se necessário uma descrição dos atos e atitudes do mesmo. A primeira imagem que temos de Willy, no início da peça, é de um homem exausto chegando em casa inesperadamente carregando duas malas enormes. Em seu primeiro diálogo, com sua fiel companheira Linda, verifica-se que algo de errado aconteceu. Ele não conseguiu chegar ao seu destino, Nova Inglaterra, onde deveria estar fazendo algumas vendas. Em seguida constata-se o estreitamento de sua relação com seus dois filhos, principalmente com Biff, que está de volta à casa depois de vagar por outros estados. Willy revela-se altamente rancoroso e contradiz-se muitas vezes, oscilando entre decepção e admiração, como nestes dois trechos do primeiro ato, referindo-se a Biff, primeiramente:

LINDA: He's finding himself, Willy.

WILLY: Not finding yourself at the age of thirty-four is a disgrace!

LINDA: Shh!

WILLY: The trouble is he's lazy, goddammit!

LINDA: Willy, please!

WILLY: Biff is a lazy bum!⁵

Logo em seguida, afirma:

⁵ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin, 1949.

Crop, 7, 2001

WILLY: Biff Loman is lost. In the greatest country in the world a young man with such – personal attractiveness, gets lost. And such a hard worker. There’s one thing about Biff – he’s not lazy.

LINDA: Never.

WILLY [with pity and resolve]: I’ll see him in the morning; I’ll have a nice talk with him. I’ll get him a job selling. He could be big in no time. My God!

Remember how they used to follow him around in high school? When he smiled at one of them their faces lit up. When he walked down the street... [He loses himself in reminiscences.]⁶

A partir deste momento algo decisivo para o entendimento da complexa personagem de Willy Loman começa a se revelar. O ato de perder-se em reminiscências irá ocorrer cada vez mais frequentemente. O passado idealizado e o amargo presente irão caminhar lado a lado em sua mente. Em sua segunda cena no primeiro ato, Willy aparece em um de seus vários momentos de devaneio, aconselhando Biff e aproveitando momentos supostamente felizes com seus promissores herdeiros. Contudo, mesmo dentro deste passado idealizado nota-se que os negócios não vão muito bem. Tentando inicialmente iludir a esposa sobre o sucesso nas vendas, Willy acaba por reconhecer que estas estão abaixo das expectativas. Ao lado de da esposa ele é capaz de revelar seu fracasso e seu desânimo, apesar de não estar preparado para aceitá-los.

⁶ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*.

Interiormente Willy também lamenta não ter aceitado o convite de seu irmão Ben de ir para o Alasca tentar alcançar o tão almejado sucesso financeiro. Aliás, esta busca pelo sucesso constituirá um dos fatores mais influentes para a desenvolvimento de uma atmosfera trágica na peça. Na cena seguinte, de volta ao mundo presente, Willy dialoga com Charley, e torna-se aparente seu desequilíbrio interior. Charley, repleto de um sentimento de compaixão, tenta ajudar de alguma forma, até mesmo oferecendo um emprego no qual Willy não precise viajar. Os dois entram em conflito repetidamente, há algo em Charley que incomoda Willy absolutamente, talvez por estar diante de um homem que conseguiu ser bem sucedido segundo os padrões ditados pela sociedade ou por notar que Charley consegue perceber seu fracasso. Após a saída de Ben, Willy volta ao passado e relembra a visita de Ben, quando ele demonstra toda a esperança depositada em seus filhos, sentimento este que voltará à tona ao final do primeiro ato quando, ao final de uma discussão protagonizada por Willy e Biff, a paz é restabelecida com a promessa de Biff ir procurar seu antigo treinador, Bill Oliver, para lhe propor um grande negócio que iria resolver definitivamente o problema dos Lomans. Ao mesmo tempo Willy decide ir pedir a seu chefe sua permanência em Nova Iorque, evitando assim suas frustrantes viagens até à Nova Inglaterra. Willy prepara-se para dormir novamente otimista, repleto de esperanças e ilusões. Contudo, o final do primeiro ato é preocupante com Biff retirando o tubo de borracha ligado ao aquecedor a gás com o qual Willy tentara se suicidar.

O segundo ato começa com música alegre e brilhante, Willy está confiante e fica ainda mais alegre ao saber que irá encontrar os filhos para um grande jantar ao final do dia. O encontro com Howard, jovem patrão de Willy, é um fracasso, não é difícil perceber que nosso herói chega ao desespero, sabendo que o seu mundo está desmoronando. Em

Crop, 7, 2001

mais um devaneio, agora no escritório de Howard, Willy revela sua angústia a Ben, seu irmão mais velho:

WILLY [crossing the apron to Ben]: Ben, nothing's working out. I don't know what to do.

Em seguida conta que houve um homem, um velho vendedor que o inspirara a apostar em sua carreira. Este homem era querido por todos e isto era o suficiente para que alguém conseguisse alcançar o sucesso naquela terra das oportunidades. Porém Willy parece não mais acreditar em suas próprias palavras e ideais. Na próxima cena, Willy aparece no escritório de Charley, humilhando-se uma vez mais, pedindo dinheiro emprestado para saldar suas dívidas. Na recepção, Willy encontra Bernard, filho de Charley e agora um bem sucedido advogado, o que o deixa ainda mais ciente da situação de fracasso que se abate sobre os Lomans. Chega mesmo a perguntar a Bernard qual o segredo do tão sonhado sucesso. E algo que ele diz parece impressionar Willy decisivamente:

BERNARD: But sometimes, Willy, it's better for a man just to walk away.

WILLY: Walk away?

BERNARD: That's right.

WILLY: But if you can't walk away?

BERNARD [after a slight pause]: I guess that's when it's tough.⁷

⁷ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*.

Em conversa com Charley, Willy recusa mais uma vez o emprego a ele oferecido. Parece ser impossível para ele conviver com tal humilhação. Em princípio, tenta manter as aparências, mas logo, não agüentando toda a pressão que se abate sobre ele neste momento, revela que acabara de ser despedido. Tudo o que consegue dizer a Charley é: “I can’t work for you, that’s all, don’t ask me why.”⁸ Ao fim desta cena, temos a chocante cena do restaurante, onde Biff e Happy o encontram. Biff, última gota de esperança para Willy, está disposto a dizer que seu encontro com Bill Oliver foi também um grande fiasco. Happy, como sempre, tenta fazer com que a falsa aparência de que nada de errado está acontecendo seja mantida. Biff começa a contar o que realmente aconteceu, mas ao ver o estado de seu pai, remenda a situação dizendo que irá encontrar Oliver no dia seguinte. Logo em seguida, volta atrás e afirma que não poderá encontrá-lo. Willy não se conforma e não tendo forças para encarar a triste realidade, vai até o banheiro e mergulha novamente no passado tentando achar respostas para o que está acontecendo. Neste momento Willy relembra uma cena em que Biff, num momento difícil de sua vida, quando é reprovado, vai ao encontro do pai e encontra uma mulher em seu quarto. Toda a idealização daquele pai exemplar, moralmente perfeito, desmorona e dá início a uma grande crise interior. Willy parece se culpar pelo fracasso do filho. Ao sair do banheiro, Willy descobre que seus filhos o haviam abandonado. Em seu desespero, buscando encontrar uma saída para aquela situação limite, Willy procura uma loja onde possa comprar sementes. Tenta simbolicamente plantar algo, mesmo sabendo que nada irá dar frutos naquele jardim onde o sol não consegue penetrar. Ao fazer isto, tenta pensar numa última saída para o seus filhos e esposa e um fim para o seu sofrimento.

⁸ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*.

Crop, 7, 2001

mento. Decide então entregar sua própria vida para proporcionar algum dinheiro aos seus familiares, alimentando esperanças de que seus filhos possam com isto iniciar algo que contribua para alçar o tão sonhado sucesso. Após esta decisão, Willy ainda tem uma dramática discussão com Biff, o que parece preenchê-lo de mais certeza de que estará fazendo a coisa certa. No réquiem, dois posicionamentos diferentes fazem-se presentes. Diferentemente de Biff, que resolve partir para finalmente se encontrar, Happy resolve abraçar o sonho de Willy e lutar por sua realização:

“All right, boy. I’m gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It’s the only dream you can have – to come out number-one man. He fought it out here, and this is where I’m gonna win it for him.”⁹

Como se pode notar, Willy infringe uma lei imposta pela sociedade capitalista americana, pela qual o sucesso financeiro é o único objetivo de vida que se pode ter. Ao perceber que não conseguirá restituir a “ordem natural” das coisas, Willy se pune com a própria morte e abre o horizonte para que sua lição seja aprendida, como acontece nas melhores tragédias.

Ao contrário do que muitos podem pensar, Willy termina ciente de sua falha, apesar de não ter conseguido em nenhum momento verbalizá-la. Logicamente, consciência plena não é possível em uma peça

⁹ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*.

sobre pessoas. Se Édipo tivesse essa consciência plena das forças em jogo, poderia ter revelado que não tinha culpa por ter co-habitado com sua própria mãe. Ele só tem ciência até o ponto em que a culpa começa. Ele , mesmo que não intencionalmente, quebra uma lei, e ele mesmo se submete à punição. Willy também quebra uma lei sem a qual a vida também é insuportável. O fracasso o lança para fora desta sociedade que não dá lugar para homens como ele.

A Falha Trágica

Apesar da importância do herói trágico, somente a sua existência não é suficiente para caracterizar uma obra como trágica. E como o próprio Aristóteles afirma, “a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura,”¹⁰ e diz ainda mais: “Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário.”¹¹ Portanto deve-se pensar não somente no caráter e na personalidade de Willy, mas também em suas ações no decorrer da peça.

Para que o fenômeno trágico seja instaurado, segundo Aristóteles, o herói deve passar não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade ao infortúnio resultante não de maldade, mas dum grave erro do herói.¹² Porém, que tipo de erro ou falha será esta? Muito se discutiu

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

¹¹ *idem*.

¹² *idem*.

Crop, 7, 2001

sobre o caráter moral ou intelectual desse erro, mas a maioria dos autores tendem a vê-lo como um erro de juízo, de julgamento. Uma lei é quebrada, e na maioria das vezes involuntariamente, como no caso de Édipo, por exemplo. Ao cometer este erro, o mundo entra em desequilíbrio, desestabilizando a ordem e o relacionamento de nosso herói com este mundo. A partir deste momento inicia-se a busca pela restauração da ordem que, ao contrário do que muitos pensam, não precisa necessariamente redundar na morte do herói. É bom frisar que este sacrifício só faz sentido se é o único caminho encontrado pelo herói para conseguir a suspensão do conflito e o restabelecimento da ordem.

Miller, ao advogar uma nova visão de tragédia, diz com relação a falha trágica, que leva à desestruturação do horizonte existencial do herói:

“The flaw, or crack in the character, is really nothing – and need be nothing – but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are flawless.”¹³

Nota-se que ele ressalta o conflito do homem com o seu meio, uma inadequação que ocasionará uma seqüência de ações que podem levá-lo a situações extremas, como a própria morte. Este sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico é outro aspecto fundamental para a ocorrência do fenômeno trágico. O que forma o seu ho-

¹³ MILLER, Arthur. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996.

rizonte existencial tem muito a revelar, no caso de Willy, a sufocante sociedade americana de consumo. No momento em que o herói entra em conflito com o seu meio, temos a ação trágica. Assim como no mundo grego clássico, onde as personagens estão sujeitas às leis divinas, nosso herói se vê obrigado a seguir as regras impostas pela sociedade moderna, correndo o risco de ter de carregar consigo o rótulo de fracassado e perdedor.

Tempo e Espaço

Segundo as determinações presentes na *Poética* de Aristóteles, a peça trágica deve manter uma unidade de tempo e de espaço. Com relação ao tempo, afirma-se que “a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco.”¹⁴ Pode-se notar que esta recomendação não detém em si um caráter dogmático, sendo mais uma sugestão do que algo normativo.

Morte de um Caixeiro Viajante dificulta a delimitação de tempo, pois muitas ações acontecem dentro da cabeça de Willy, inclusive, o primeiro título da peça era “*The Inside of His Head*”, o interior de sua cabeça. Como o próprio Miller diz: “*Death of a Salesman* explodes the watch and the calendar.”¹⁵

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

¹⁵ MILLER, Arthur. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996.

Crop, 7, 2001

É um equívoco comum afirmar que a peça usa o recurso de *flash-backs*, quando Willy invoca o passado. Na verdade, em Willy, passado e presente co-existem, um não precede o outro. Passado e presente formam um só painel em sua mente atribulada. Suas visões do passado constroem seus atos no presente, acarretando ou acelerando certas resoluções. Se ele encontra seu filho Happy em meio a alguma memória onde Happy o desapontou, ele fica imediatamente furioso com ele. Como Miller diz:

“He is literally at that terrible moment when the voice of the past is no longer distant but quite as loud as the voice of the present.”

Com relação somente ao tempo presente, a peça ultrapassa em pouco as 24 horas. O primeiro ato começa com a chegada de Willy à noite e termina com todos se recolhendo aos seus cômodos esperançosos pelo decisivo dia seguinte. O segundo ato começa com o café da manhã de Willy, quando ainda não há indícios de que o dia será um pesadelo; de que tem um de seus ápices no início da noite, no restaurante, e acaba com a morte de Willy, tarde da noite. Ainda há o réquiem que acontece ao anoitecer do dia seguinte.

Apesar de ser uma peça composta de elementos realistas, quando se fala em espaço em *Death of a Salesman*, tem que se tocar inevitavelmente no aspecto do passado idealizado por Willy, pois qualquer cenógrafo que queira participar da montagem da peça deve delimitar, mesmo que seja com luz, o espaço onde Willy está mergulhado em sua vida passada. Contudo, com exceção das cenas de adultério em um hotel de Boston, todas as outras visões de passado ocorrem em sua própria casa ou quintal, naturalmente imaginários. Em termos mais concretos, as

ações da peça se desenrolam em quatro locais principais: casa dos Lomans (quarto de Willy, quarto dos rapazes e cozinha), escritório de Howard, escritório de Charley, restaurante, e cemitério, no réquiem.

A simples casa dos Lomans fica em Nova Iorque e é cercada de prédios por todos os lados. É curioso notar que a cozinha ocupa um lugar central, de destaque. É lá que estão os aparelhos eletrodomésticos que ocasionalmente apresentam defeitos, consumindo assim parte da já pequena comissão de Willy. Além da cozinha, há o quarto de Happy e Biff que fica no andar superior e o quarto de Willy e Linda. Sabe-se que há uma sala de estar pela indicação de que ao fundo da cozinha há uma entrada que leva a esta sala. Porém, nenhum momento da peça se passa nela. Todos sempre entram e saem pela porta da cozinha. O quintal no qual Willy tenta plantar algumas sementes, no final do segundo ato, não recebe suficiente luz do sol para que seja possível plantar algo. No escritório de Howard, um objeto muito interessante é observado, um gravador, um dos mais recentes objetos de consumo daquela sociedade desumana. Objeto este que impede Howard de prestar alguma atenção à delicada situação de Willy, simbolicamente mostrando o pequeno valor que o ser humano adquire em meio a essa sociedade materialista.

Deve-se notar que a opção feita por Miller para a estruturação de tempo e espaço na peça é de fundamental importância para a exposição do conflito interior de Willy Loman. Portanto, apesar de não seguir à risca as indicações aristotélicas, os elementos de tempo e espaço ajudam a reforçar a tragicidade da situação em que se encontra nosso herói.

Crop, 7, 2001

Conclusão

Se ao criar, em nossos dias, uma obra de caráter trágico o autor tentar seguir normativamente as orientações presentes na *Poética* de Aristóteles, estará correndo o risco de entrar em grande conflito com o mundo moderno. A arte, a literatura e o teatro devem estar em sintonia e refletindo o que acontece em sua época. Ora, apesar de toda a influência cristã, não vivemos em um mundo regido pela vontade dos deuses como na Grécia clássica. Os seres ditos superiores, parte da nobreza somente existem nos dias de hoje como figuras quase que folclóricas. Mesmo nos países onde a monarquia é a forma de governo, os monarcas cumprem um papel quase que caricatural, não detendo o poder de forma absoluta, como no passado. E em muitos casos, ao invés de respeito e admiração, são alvos de piada.

Em um mundo repleto de elementos subjetivos e onde o ser humano está atado a uma forte estrutura social, também não se pode pensar a falha trágica como sendo uma afronta às regras de um mundo metafísico. Como acreditar hoje em dia em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano?¹⁶ Contudo, deve-se lembrar que a vontade do homem de hoje, dotado com o tão festejado livre arbítrio, está condicionada e restrita por fatores sociais. Se alguém quebra uma regra imposta pela sociedade na qual está inserida, essa pessoa é imediatamente banida da mesma. O que dizer da questão das minorias, por exemplo. Seriam estas regras impostas socialmente os novos deuses do Olimpo? Willy, em *Death of a Salesman*, caminha para o próprio fim sem conseguir vencer estas forças superiores que autorizam e incentivam a exploração do homem pelo homem. Pregam que o homem resume-se

¹⁶ MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1998.

ao que possui de bens materiais. Em uma importante passagem, Charley revela o que pensam os deuses desta sociedade moderna:

“Willy, when’re you gonna realize that them things don’t mean anything? You named him Howard, but you can’t sell that. The only thing you got in this world is what you can sell. And the funny thing is that you’re salesman, and you don’t know that.”¹⁷

Fazer uso de um conjunto de regras de forma quase religiosa pode gerar um efeito de camisa de força, podando a força criativa do artista. Negar a possibilidade da tragédia ao homem moderno seria o mesmo que afirmar que este homem é incapaz de atos e sentimentos nobres. Da mesma forma seria impraticável o efeito de catarse, um dos objetivos últimos da tragédia, o de causar uma purificação através dos sentimentos de temor e pena.

Para finalizar, seria interessante notar essa impressão do crítico Williams Hawkins em um artigo de 1949 sobre a peça:

“Death of a Salesman is a play written along the lines of the finest classical tragedy. It is the revelation of a man’s downfall, in destruction whose roots are entirely in his own soul. The play builds to an immutable conflict where there is no resolution for this man in this life.”¹⁸

¹⁷ MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin, 1949.

¹⁸ HAWKINS, William. *Death of a Salesman: Powerful Tragedy*. In *Death of a Salesman – Text and Criticism*. Ed. Gerald Weales. New York: Viking, 1977.

Crop, 7, 2001

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1998.
- MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin, 1949.
- _____. *A Morte do Caixeiro Viajante*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press, 1996.
- _____. *Timebends: a life*. New York: Penguin, 1987.
- PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. John Halliday. Cambridge: CUP, 1988.
- PICKERING, Kenneth. *How to Study Modern Drama*. London: Macmillan, 1988.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WEALES, Gerald (ed.). *Death of a Salesman: Text and Criticism*. New York: Viking, 1977.

Quem Tem Medo de Abdias do Nascimento?

*Gerson Vieira Camelo**

Introdução

O teatro negro brasileiro sempre foi relegado ao segundo plano, assim como as personagens negras e a produção literária negra como um todo. Foi dentro de um panorama hostil à produção negra que apareceu aquele que mais se insurgiu contra esta ordem estabelecida. Revoltado contra as condições sob as quais os negros se encontravam tanto no campo social quanto artístico, procurou então desenvolver um trabalho que restituísse a cidadania do negro e a sua condição de beneficiário dos bens econômicos, sociais e, principalmente, culturais produzidos no país. Sobretudo se levarmos em conta que estes foram os principais responsáveis pela construção do país, entretanto, esta condição nunca foi reconhecida. Abdias do Nascimento terminou sendo o nome mais importante do teatro negro e um dos nomes de destaque no teatro nacional como um todo, embora a elite e a crítica literária ainda

* Mestrando da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

procure deixá-lo no ostracismo. Em sua prática teatral, escreveu, dirigiu e atuou em peças, além de ter fundado o Teatro Experimental do Negro que, às vezes, pode até mesmo confundir-se consigo, devido a ser seu idealizador e diretor até o final do grupo quando decidiu auto-exilar-se nos EUA, onde tornou-se professor .

De suas origens ao auto-exílio

Nascido de uma família negra da cidade de Franca, interior de São Paulo, Abdias do Nascimento, assim como a maioria absoluta dos negros, veio ao mundo marcado sob a sina do racismo. Ainda nos primeiros anos de bancos escolares percebia as marcas do preconceito quando era excluído dos teatrinhos feitos em sala de aula. Foi esta percepção prévia que fez com que Abdias do Nascimento se conscientizasse de que sua luta para que a raça negra fosse valorizada e respeitada teria que ser árdua e incansável.

Suas primeiras influências recebidas foram muitas, porém foi a história de Luiz Gama que mais o impressionou e influenciou. Iniciou a sua luta na Frente Negra Brasileira e, em 1938, juntamente com cinco outros jovens negros conseguiu concretizar o I Congresso Afro-Campineiro, dez anos após a intenção de fazer um Congresso da Mocidade Negra. Também foi recruta no exército, do qual foi expulso por problemas relacionados ao racismo, mesmo tendo o problema ocorrido fora dos quartéis, e militou nas fileiras do Integralismo, do qual se desligou quando percebeu que havia um forte preconceito contra a raça negra no seio daquele movimento.

Crop. 7, 2001

Em dezembro de 1937, foi preso e condenado pelo Tribunal de Segurança Nacional por distribuir panfletos contra a ditadura de Vargas e o imperialismo norte-americano, e só conseguiu obter a sua liberdade em abril do ano seguinte. Além dessa prisão no Rio de Janeiro, logo após voltar de uma excursão pela América do Sul, também foi preso no Carandiru, por dois anos, onde teve a primeira experiência concreta com a arte dramática ao criar o Teatro do Sentenciado, para o qual também escreveu uma peça que não chegou a encenar, pois foi libertado. Várias peças foram encenadas nesse presídio e todos os materiais utilizados nessas montagens foram confeccionados no próprio Carandiru – cenário, figurino etc. A concepção do Teatro Experimental do Negro se deu quando Abdias do Nascimento acompanhava o grupo Santa Hermandad Orquídea e, no Peru, assistiu à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, na qual o ator Hugo D'Eviéri pintou-se de preto para atuar como seu protagonista. Lembramos que essa também era uma prática largamente utilizada nos EUA e no Brasil, onde os papéis principais eram reservados somente para atores brancos, mesmo se a personagem principal fosse negra, restando aos negros somente os papéis sem importância ou caricatos, não apenas no teatro mas também no cinema e, posteriormente, na televisão. Esse fato o levou a pensar na viabilidade da criação de um grupo de teatro composto por negros.

Após uma longa caminhada em busca de apoio para a criação de uma Companhia de Teatro Negra, que produzisse para negros e tivesse atores negros com um repertório da temática negra, segundo a visão do negro, a 13 de outubro de 1944, o Teatro Experimental do Negro – TEN foi fundado. No entanto, a sua primeira participação foi na peça *Palmares*, de Stella Leonardos, em dezembro de 1944, colaborando com a montagem do Teatro dos Estudantes. O grupo não esteve fechado para outras encenações, nem atuou somente com atores negros.

O TEN não atuava apenas como uma companhia teatral, pois tinha um projeto mais amplo que tinha por objetivo a alfabetização de adultos e também educá-los para o teatro, além de discutir os problemas específicos do racismo. Em seu primeiro “endereço”, na sede da União Nacional dos Estudantes – UNE, havia aulas de alfabetização de adultos, ministradas por Ironildes Rodrigues, aulas de iniciação cultural por Aguinaldo Camargo e testes de ator com o próprio Abdias do Nascimento, com o intuito de formar o grupo para a montagem da peça de estréia do TEN. Havia também muitas atividades culturais e muitas palestras. Por contar com um grande número de empregadas domésticas em seus cursos, o TEN inclusive criou um Departamento para estudar seus direitos, sobretudo porque essas eram grandes divulgadoras do TEN, fato este que indispôs o grupo com muitas de suas patroas.

Esses cursos terminaram servindo como base para a formação do elenco da primeira peça realmente montada pelo TEN, *O Imperador Jones*, de O’Neill, cujos direitos autorais foram cedidos gratuitamente pelo próprio dramaturgo americano, sendo essa a primeira vez que O’Neill foi encenado no Brasil. Os ingressos para a peça foram vendidos pelas pessoas que colaboravam com o grupo e que nada recebiam em troca. *O Imperador Jones* foi encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 8 de maio de 1945, dia da vitória aliada na II Guerra Mundial, episódio este que contribuiu para que as senhoras da alta sociedade de então tentassem tomar o teatro para que não houvesse a encenação da peça sob a desculpa de realizar um show para comemorar a vitória das forças anti-nazistas. Mas, como a encenação desta foi autorizada pelo próprio Presidente da República, Getúlio Vargas, que recebeu o grupo e então designou uma data para a sua realização, o grupo não abriu mão de seus objetivos e, apesar de todas as dificuldades materiais e do curto prazo, conseguiu realizar a apresentação da peça.

Crop, 7, 2001

Destacamos outra peça de Eugene O'Neill ensaiada por esse grupo: *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, desta feita no Teatro Fênix, pois Bibi Ferreira tinha um contrato com esse teatro e permitiu que ensaiassem no sótão e fizessem temporadas às segundas-feiras; ao fim do contrato, foram colocados para fora pelo novo administrador do teatro.

Contudo, o primeiro despejo do TEN se deu em virtude de conflitos entre os membros do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, braço direito do TEN, e a diretoria da UNE, que também eram membros do PCB, que os acusavam de racistas ao contrário. Entretanto, Nascimento (1968) declara que os membros da diretoria da UNE receberam ordens externas para que os expulsassem, pois estavam dividindo a classe operária brasileira, ao querer discutir os problemas dos negros.

Mesmo sem sede, o TEN continuou ativo e atuante nas mais diversas áreas. Criou os concursos de Rainha das Mulatas, Bonequinha de Piche e, mais tarde, realizou o concurso Cristo de Cor, com sugestão e apoio de Guerreiro Ramos, que conduzia os Seminários de Grupoterapia, em uma sala do Conselho da Associação Brasileira de Imprensa. Também esteve envolvido com a realização da I e II Reunião da Convenção Nacional do Negro, a fundação do Instituto Nacional do Negro – INN, Instalação do Museu do Negro, Organização do Departamento Feminino do TEN e instalação do Conselho Nacional das Mulheres Negras e I Congresso do Negro Brasileiro. Como grupo teatral apresentou peças de Abdias do Nascimento, Joaquim Ribeiro, Lúcio Cardoso, José de Moraes Pinho, além de participar de várias peças como grupo convidado; também esteve presente nas montagens de peças do programa *O Grande Teatro Tupi*, na extinta TV Tupi.

O TEN editou o jornal *Quilombo*, cuja última publicação ocorreu em 1950 e também ajudou em outras publicações; *O Negro Revoltado*, de

Abdias do Nascimento, pela Edições GRD; os livros *TEN-Testemunhos e Dramas para negros e prólogos para brancos*, organizados por Abdias do Nascimento, entre outras. Henrico Pongetti, Federico Garcia Lorca, Henri Gheon, Langston Hughes, Rosário Fusco, Augusto Boal e Agostinho Olavo também foram ensaiados pelo TEN, mas não chegaram a ser encenados nos palcos. E, ao mesmo tempo que revelou artistas como Ruth de Souza e Léa Garcia, também influenciou na criação de grupos musicais como o Grupo dos Novos, que depois veio a chamar-se Brasileira, fundado por Haroldo Costa, e que mais tarde excursionou pela América Latina e Europa; o Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade, que trabalhava com danças e motivos folclóricos, dentre eles o maracatu; o grupo de dança folclórica de Mercedes Batista; e também o TEN de São Paulo, dirigido por Geraldo Campos.

O TEN talvez não se destacou mais devido à sua forte preocupação em educar e reorientar as diretrizes do público branco para a questão do racismo, por meio da afirmação, da valorização e da exposição da cultura negra, principalmente no teatro. Essa preocupação dos membros do TEN terminou deixando de lado, como já fazia o teatro branco, aqueles que eram a sua principal preocupação, visto que o grande público negro, tal qual boa parte do grande público branco, também excluído pela elite, estava localizado à margem da sociedade e não podia frequentar teatros como o Municipal e o Fênix, pois há muito tempo já havia corrido para as encostas dos morros e áreas periféricas, devido ao resultado da exclusão social promovida pela elite local e nacional, em um longo processo de dominação e de aniquilamento dos valores culturais e históricos da raça negra.

Se, por um lado, não podemos condenar totalmente essa intenção de convencer a elite branca, por outro, podemos dizer que essa não foi

Crop, 7, 2001

a escolha mais adequada para convencê-la, já que, além de ingrata, sempre foi insensível à causa negra e do oprimido.

A linha de ação escolhida por Abdias do Nascimento e de seus companheiros não conseguiu persuadir parte da sociedade e ao mesmo tempo não contemplou a grande massa de negros dos subúrbios. Talvez essa escolha não tenha levado em consideração o fato de que essa mesma massa de negros já tivesse uma herança teatral bastante considerável levando-se em conta que já atuavam desde o século XVIII e contavam com diferentes formas de resistências culturais e sociais, haja vista os sambistas que foram expulsos das áreas centrais e continuaram resistindo nos morros e em suas encostas.

Uma atuação mais radical naquele momento dependia de uma elite intelectual negra que fosse capaz de fazer enfrentamentos à ideologia branca nos mesmos campos de ações e com a mesma eficiência de seus opositores e também do respaldo desse grande grupo de excluídos, além de contar com meios materiais para viabilizar qualquer enfrentamento e, com isso, engendrar uma polarização mais dura, sobretudo no teatro. Neste caso, não houve a união dos intelectuais negros com essa suposta base, ou seja, as pessoas a quem desejavam ajudar e defender.

Embora ele não se propusesse a fazer uma ruptura mais dura, mas sim criar uma platéia negra permanente, ele tinha consciência de que a grande massa de negros era analfabeta e pobre, o que dificultava a aglutinação em torno de uma discussão ideológica. Isto justifica a sua escolha por uma polarização psicológica que tinha por objetivo formar um movimento social de vastas proporções. Escolha essa que subestimava a vontade e a capacidade da maioria dos negros e, que não teve continuidade, nem alcançou maior êxito por ter centrado seus esforços

na elite branca, ao invés de unir-se aos negros periféricos e, desta forma, obter um apoio mais consistente.

A exemplo do que ocorria nos Estados Unidos, onde pessoas como o poeta e dramaturgo Langston Hughes afirmavam a necessidade de que os negros escrevessem peças falando sobre eles mesmos para que não houvesse tantas distorções, estava claro para Abdias do Nascimento que era de suma importância criar um grupo teatral de negros que os tratasse com o devido respeito e sem distorções caricatas, como as impostas pelos dramaturgos brancos, eliminando desta forma a folclorização do negro e, para isso, também deveria haver dramaturgos negros escrevendo sobre si próprios. Assim, poderia mostrar que o negro tinha capacidade para trabalhar como protagonista em qualquer peça, além de criar repertórios calcados em suas próprias experiências. No entanto, essa mudança não poderia vir pelas mãos dos brancos, mesmo que fossem bem intencionados, portanto, lançando-se a essa tarefa.

Um dos papéis desenvolvidos pelo TEN e seus organizadores foi o de combater a falsa democracia racial que, no plano cênico, podia ser confirmada com a ausência de negros atuando em papéis de protagonistas e também de textos escritos por dramaturgos negros, ou, ao contrário, por meio de atores brancos pintados de preto para atuarem como protagonistas e textos sobre negros escritos por brancos. Uma das maneiras para combater essa falsa integração e a tão propagada democracia racial começava pela parte pedagógica, tanto no plano artístico-cultural, quanto no educacional e social. Por meio de uma educação voltada aos valores culturais negro, da afirmação positiva e da exposição contínua de tais valores culturais, visando a quebra progressiva do preconceito e a produção de uma consciência que o levasse gradativamente a um reconhecimento de sua cidadania e à eliminação das relações de dominação estabelecida pela raça branca, além de democratizar o espa-

Crop, 7, 2001

ço cênico e redistribuir a presença dos papéis principais e de textos dramáticos.

No que concerne ao palco, o primeiro resultado prático foi o sucesso alcançado com a encenação da peça *O Imperador Jones* e, no campo social, foi o fato de que, nos congressos, os negros não mais foram matéria de análises e de teses de intelectuais brancos, pois, apropriaram-se do espaço que até então era ocupado apenas pelos brancos e impuseram sua voz, tornaram-se sujeitos de si próprios e não de vontades alheias e passaram a organizar e a controlar os congressos negros sem, no entanto, deixar de contar com a participação dos intelectuais brancos, porém com a diferença de poder refutar as teses por esses defendidas.

A importância do trabalho de Abdias do Nascimento não pode nem deve basear-se única e exclusivamente na sua condição de dramaturgo, mas na audácia de conseguir, juntamente com pessoas como Aguinaldo de Oliveira Camargo e Ironildes Rodrigues, criar uma companhia de teatro que trazia em seu cerne uma pluralidade de ações e objetivos. De acordo com Müller (1988), esta atuação se dava basicamente nos seguintes níveis: o teatral-artístico, o de organização-estudo e o de iniciativa político-pragmático. O que era fundamental para o surgimento e engendramento de novas experiências que pudessem ser multiplicadoras dessa matriz.

No período de outubro de 1944 a novembro de 1968, quando Abdias do Nascimento auto exilou-se nos EUA, podemos afirmar que o TEN, sobretudo por intermédio de seu diretor, conseguiu dar conta de boa parte de seus objetivos e, de certa forma, conseguiu atuar nos três níveis supra citados. Porém, não conseguiu superar o principal obstáculo: jogar o racismo e o preconceito na lata do lixo, abrindo assim um espaço melhor para o drama negro. Entretanto, devemos reconhe-

cer que os passos dados por ele foram de suma importância para os atores negros no Brasil, mesmo sabendo que a maioria deles ainda continua atuando apenas em papéis sem grande relevância e aquém de suas capacidades de atuação, particularmente na televisão, e que a produção de textos escrito por dramaturgos negros ainda é bastante limitada. No entanto, a sua peça, *Sortilégio: um mistério negro*, é um marco fundamental para o teatro negro, pois traz em seu bojo a narrativa da experiência vivida pelo negro, segundo a sua visão de mundo. Ela é a primeira peça a apontar um novo horizonte e um novo campo de ação para a arte dramática negra e, de certa forma, é a primeira a fazer um acerto de contas, sobretudo no que tange à atuação da personagem negra em relação aos seus antepassados, dentro do panorama teatral brasileiro. Também o faz quando procura romper com os valores culturais dos brancos e passa a assumir e estabelecer laços com os valores culturais do povo negro.

Se, por um lado, o TEN, que nem mesmo tinha uma sede, pois chegou a ensaiar a História de Carlitos nas escadarias do Ministério da Educação após ter que deixar o Teatro Fênix, contava com contribuições de pessoas como Santa Rosa, José Medeiros, Enrico Bianco, Guerreiro Ramos e Pascoal Carlos Magno, que trabalhavam com o grupo por acharem que valia a pena apostar em seu projeto arrojado, por outro lado, também contava com traições e a falta de boa vontade de pessoas e instituições, como no episódio que resultou na sua expulsão da sede da UNE. Outros exemplos, foram os ataques frontais feitos por meios de comunicações e também por pessoas como Paulo Francis e Luiza Barreto Leite que chegaram a chamá-los de racistas e nazistas, após a liberação e encenação da peça *Sortilégio, um mistério negro*, do Próprio Abdias do Nascimento. Essa peça também foi censurada no Estado de São Paulo em maio de 1953.

Crop, 7, 2001

Essas tentativas de calar o teatro negro e seus componentes, por meio de manobras que desqualificavam os membros e o trabalho do TEN, não eram nenhuma surpresa, visto que na história do Brasil isso sempre foi e ainda é uma prática extremamente corriqueira, principalmente quando se trata dos excluídos, das minorias e das oposições. No teatro, não podia ser diferente, sobretudo em se tratando de um grupo que pleiteava ser um marco para a dramaturgia nacional, mais do que isso, tinha um projeto que estava sendo posto em prática, apesar de suas próprias contradições e dos erros cometidos ao longo de sua existência. Portanto, mesmo sendo um grupo amador, o incômodo era grande. Logo, o desaparecimento desse grupo seria muito melhor para a elite branca que tanto se incomodou com tal presença. Sobretudo após o sucesso alcançado com *O Imperador Jones* e, mais tarde, com a peça escrita pelo próprio Abdias do Nascimento, *Sortilégio um mistério negro*, que causou desconforto em alguns segmentos da crítica branca, assim como da sociedade.

Em um país onde diziam que a democracia racial prevalecia, como explicar o incômodo causado pela obra de um negro que vivia afirmando que havia racismo e preconceito no Brasil? Por que a presença de Abdias do Nascimento e de suas discussões gerava conflitos tanto para a direita quanto para a esquerda? O que podia ser feito para desqualificar um grupo amador que vinha se colocando em pé de igualdade com grupos como O Teatro dos Estudantes e Os Comediantes, que tinham melhor estrutura econômica, mas não tinham uma proposta tão arrojada? Como evitar o avanço de um grupo de negros que vinha agradando o gosto e o censo crítico de muitos segmentos da sociedade, em especial daqueles que viviam no meio teatral?

Sua ida para os Estados Unidos contribuiu para que saísse de *cena* no âmbito das discussões nacionais acerca do racismo e do teatro como

um todo, especialmente no que concerne à estética da obra dramática, em que acrescentou ao teatro brasileiro elementos estéticos carregados de vigor, espontaneidade e de força dramática presentes na raça negra, até então explorados equivocadamente pelos dramaturgos brancos, herdeiros da tradição helênica. Esse esquecimento fez parte do conjunto de ações da elite brasileira, para barrar qualquer ação que pudesse criar conflitos que lhes fugissem ao controle. Em outras palavras, ela sempre trabalha com a negação de conflitos, assim como o apagamento de determinados acontecimentos históricos, que mostram exatamente o oposto daquilo que via de regra tem afirmado – a sociedade brasileira é muito pacífica e democrática. Assim sendo, não vale a pena retomá-los nem comentá-los sob o risco de que a retomada de tais conflitos implique a possibilidade da volta de certos recrudescimentos indesejáveis que colocam em risco a paz e a tão propagada democracia construídas sob duras penas por uma sociedade composta por *homens de bem*.

Abdias do Nascimento conseguiu ser vanguardista ao lançar uma Companhia teatral negra às discussões mais elevadas em torno do núcleo do qual se desenvolvia seu trabalho. Uma companhia que tinha uma ativa participação política e que buscava encontrar caminhos para resolver a questão negra, tanto no campo artístico-cultural, quanto no político e econômico.

Os fatos acima mostram-nos que Abdias do Nascimento desenvolveu um trabalho que perpetuou a sua importância não apenas para o teatro negro, mas para o teatro nacional. No entanto, é fundamental que se resgate o seu trabalho, tanto de homem de teatro, quanto de teórico da questão negra. Embora reconhecendo a sua importância, devemos primeiramente observar que sua figura tem permanecido no ostracismo. É necessário mostrar que Abdias do Nascimento é pouco conhecido no panorama teatral brasileiro, fato esse que não é gratuito.

Crop. 7, 2001

Passados mais de 50 anos da formação do TEN, o nome e a obra de Abdias do Nascimento continuam esquecidos por parte da crítica e, em especial, do grande público. O que nos leva a crer que a postura da sociedade de hoje não é muito diferente daquela sociedade da metade do século XX. Assim sendo, compreende-se a ausência de esforços para resgatar o seu trabalho. Pessoas como Luiz Gama, Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, Cruz e Souza ainda continuam causando temores a determinados setores da sociedade brasileira. Isso também justifica a falta da retomada e da revisão das obras escritas por autores afro-brasileiros, assim como suas inclusões na corrente principal da literatura nacional e, sobretudo, a legítima afirmação de seus valores sociais e culturais. Esse contexto nos mostra a necessidade da inclusão das obras de Abdias do Nascimento nas disciplinas e na produção crítica voltadas ao teatro.

Enfim, esse papel não cabe apenas àqueles que estão interessados nas causas negras, mas, acima de tudo, no desenvolvimento do teatro e das discussões que ele possa suscitar em âmbito geral. Ao contrário do que pensam aqueles que temem dramaturgos como Abdias do Nascimento e as discussões por ele levantadas, o negro pode e deve contribuir bastante para o desenvolvimento de nossa dramaturgia, seja no campo estético, seja no campo político. Afinal, Abdias do Nascimento nunca abdicou da posição de que o teatro também era política, o que refletiu no seu engajamento e do TEN em discussões mais amplas.

O teatro negro, aqui produzido, também é teatro brasileiro e já existe há muito tempo. Devemos tirá-lo da clausura e trazê-lo para a luz do sol, ou melhor, para os refletores dos teatros e para a luz do brilho dos olhares do público, sem nos envergonharmos dessa presença tão necessária. Pois, desde o século XVIII, os negros já atuavam dramaticamente, não nos palcos freqüentados pela boa sociedade de então, mas

VIEIRA CAMELO, Gerson. *Quem Tem Medo de Abdias do Nascimento?*

onde o teatro é mais multiforme, vivo, vigoroso e criativo – nos pequenos estabelecimentos e sobretudo nas ruas, que é o maior de todos os palcos, e lugar privilegiado de todo e qualquer expectador. O melhor ponto de partida para resgatar e fortalecer o teatro negro é o trabalho de Abdias do Nascimento. E você, também tem medo de Abdias do Nascimento?

Crop.7, 2001

Referências bibliográficas

- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Inacen, 1981.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysios – Teatro Experimental do Negro*. n°. 28. Rio de Janeiro: MinC Fundacen, 1988.
- _____. *Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro*. In: _____. *Dionysios – Teatro Experimental do Negro* n°. 28. Rio de Janeiro: minC Fundacen, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias do. *A energia do inconformismo*. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (org). *Dionysios – Teatro Experimental do Negro* n°. 28. Rio de Janeiro: minC Fundacen, 1988.
- _____. *Memórias do Exílio: Brasil 1964-19??*, 1. de muitos caminhos. In: CAVALCANTI, Pedro C. Uchôa e RAMOS, Jovelino (org). São Paulo: Editora Livramento, 1978.
- _____. *Teatro Negro do Brasil, uma experiência sócio-racial*. In: Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial n°. 2. Rio de Janeiro, Julho de 1968.
- _____. *Sortilégio, um mistério negro*. In: _____. et alii. *Drama para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.
- _____. Prefácio. In: _____. et alii. *Drama para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.
- PIRES, José Maria. *Racismo à brasileira: a distância entre fatos e discursos*. In: Cadernos CEAS, Salvador, novembro de 1995.

O Sonho Americano de Edward Albee

Daniela Ramos*

Introdução

Edward Albee, nascido em 1928, em Washington D.C., destacou-se, no início de sua carreira (em 1959, com *A História do Zoológico*), como um dramaturgo da Off-Broadway (que, naquela época, constituía o espaço para jovens dramaturgos experimentarem novas idéias), com peças de um ato só, que atacavam a sociedade americana, que estaria sofrendo da “substituição de valores reais por artificiais”, segundo suas próprias palavras (Bigsby, 1968).

Em *The American Dream (O Sonho Americano)*, Edward Albee critica principalmente a ideologia do Sonho Americano. Escrito entre 1959 e 1960, Período conturbado e inseguro para os Estados Unidos, tanto por questões externas (Guerra Fria), quanto por questões internas (mudanças políticas e econômicas, e tensões sociais e raciais), *The American Dream* é uma tentativa de desintegrar conceitos e valores próprios do Sonho Americano, e que estavam sendo retomados pelos americanos.

* Mestranda da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

Valores como a “decência fundamental, a autoconfiança, habilidade e individualismo” (Link, 1965) ganhavam nova força diante de um mundo inseguro e cheio de mudanças.

O Sonho Americano é a crença de que a América é a terra da oportunidade, onde todos têm liberdade e igualdade de possibilidades para colocar suas habilidades em prática na busca da realização, que muito tem de material: dinheiro, posição, fama, status. Obviamente que para cada pessoa o Sonho Americano ganha contornos particulares, mas na sua base estão os conceitos do que se poderia chamar ‘o jeito tipicamente americano de ser’ (ou a formação discursiva mais amplamente disseminada): a liberdade de ação e o individualismo, intimamente ligados com o conceito de darwinismo social, no qual é cada um por si e onde vence o melhor, a crença de que na América há a igualdade de direitos e oportunidades para todos, tudo isso ‘temperado’ pela crença no Destino Manifesto, ou seja, de que a América “foi escolhida como tendo uma missão redentora não somente em seu próprio território, mas também no resto do mundo.” (Donoghue, 1993)

O amor à liberdade, o individualismo, a crença na igualdade e na grandeza (e, porque não, na superioridade) do americano datam dos primórdios da nação, nos tempos de colônia, e, principalmente, devido à expansão da ‘Grande Fronteira’ (rumo ao Oeste), já que tal empresa “em não menor escala seria consequência do vigor, energia, espírito de iniciativa e capacidade política e econômica do povo das colônias... imigrantes, recrutados, talvez na maior parte, entre os elementos mais vigorosos das populações da Grã-Bretanha e Europa Ocidental (processando-se aqui uma espécie de seleção natural face à disposição de enfrentar os riscos ligados à empresa)” (Allen, 1968).

Tais características já viriam sendo desenvolvidas desde o estabelecimento das primeiras colônias, pelas condições a serem enfrentadas

Crop, 7, 2001

num lugar tão vasto e cheio de perigos. Já o amor dos americanos à liberdade vem de antes, “das mãos inglesas em uma época em que, no século XVII, a adoração dos últimos pela liberdade estava no seu ponto mais alto” (Allen, 1968). A era da Revolução Americana veio acentuar essa inclinação, bem como a de igualdade, ambas utilizadas como carro-chefe na Declaração de Independência.

Em relação à igualdade, talvez seja necessário fazer uma ressalva, porquanto, segundo Bender (1993), os dois “mitos dominantes da América, esses que foram incorporados à cultura de nossa vida nacional como mitos fundamentais... facilmente identificados como originários de regiões específicas: A Nova Inglaterra puritana e a Virgínia jeffersoniana”, apesar de suas grandes diferenças, possuíam “uma semelhança crucial: ambos rejeitam a diferença” (Bender, 1993). Assim, temos a ‘igualdade’ não no sentido de mesmos direitos e oportunidades para todos, mas como o pensamento ou moral comum, único e consensual, necessário para a formação de uma sociedade harmônica. Desta feita, igualdade estaria mais para xenofobia do que para equidade.

É importante, também, não esquecermos a crença no lar e na unidade da família, na qual, segundo Bigsby (1967), reside “a fundação e justificação tradicional do Sonho”.

O Texto

1. O Enredo

A história começa com Mamãe e Papai esperando por alguém que está atrasado. Estão ansiosos e reclamam do atraso. Vovó entra trazendo caixas e mais caixas. Desde o início, Vovó e Mamãe discutem e

se agridem, com Mamãe ameaçando mandá-la embora, e Vovó chamando-a de vagabunda e promíscua. Finalmente chega quem Mamãe e Papai tanto esperavam: Mrs. Barker, representante da instituição de adoção “Bye-bye Adoption”. Anos atrás, Mamãe e Papai haviam adotado uma criança através de Mrs. Barker, e não ficaram satisfeitos. A criança, por apresentar uma série de tendências que desagradaram o casal, foi sendo repetidamente mutilada, até que morreu. Mamãe e Papai querem, agora, satisfação “ou o dinheiro de volta”. O casal, entretanto, não quer dizer a Mrs. Barker o motivo pelo qual ela está ali, pois acham que ela deveria saber. É Vovó que acaba dando uma ‘dica’ a Mrs. Barker, contando a história da adoção, não assumindo que esta aconteceu com Mamãe, Papai e Mrs. Barker, mas com pessoas muito parecidas com Mamãe, Papai e Mrs. Barker. Chega o Jovem, que é belíssimo, e que está ali atrás de emprego, de “qualquer coisa que dê dinheiro”. O Jovem, inicialmente, encontra apenas Vovó (todos os outros haviam saído do recinto), e Vovó chama-o de O Sonho Americano. Ele, então, conta a Vovó do irmão gêmeo que tinha, e do qual foi separado ainda bebê, e das perdas que, havia alguns anos ele foi sofrendo, até ficar completamente vazio de emoções. Vovó, que desde o início, tencionava ir embora (por isso, as caixas), arranja para que tudo dê certo. Primeiro, ela diz para Mrs. Barker, quando esta volta, que o Jovem está ali para levá-la para um asilo. Depois convence Mrs. Barker a oferecer o Jovem para Mamãe e Papai em substituição ao bebê adotado. E assim, como a própria Vovó diz, todos ficam felizes, pois todos conseguem “o que querem, ou o que pensam que querem.”

Crop, 7, 2001

2. As Personagens

Mamãe

Mamãe é interesseira, dissimulada e dominadora. Sua dissimulação é evidenciada na história da lancheira, quando Mamãe conta a Papai como ela, quando criança, enganava seus colegas fingindo não ter nada na lancheira para, assim, comer o lance deles; ou quando ela diz que ama Vovó para, logo em seguida, dizer que adoraria ter Vovó levada embora.

Que Mamãe é interesseira, fica evidente na maneira explícita com que ela diz para Papai que casou com ele por dinheiro, e de como ela tem direito a esse dinheiro por ter se deitado com ele (ou melhor, por ter permitido que *ele* tivesse relações sexuais com ela no passado). Além disso, na sua conversa com Papai sobre conseguir satisfação, Mamãe diz:

MAMÃE – *Você* não consegue satisfação; apenas tenta. *Eu* consigo ter satisfação, mas você não.

Seu casamento existe para satisfazer as *suas* necessidades materiais (capitalistas ou consumistas). Na atual situação *ela* consegue ter satisfação, enquanto que ele apenas tenta. Para Mamãe, portanto, o “casamento ... nada mais é que um contrato social no qual ela comprou riqueza e segurança com sexualidade.” (Bigsby, 1968).

Mamãe, então, representa o individualismo que busca a satisfação material a qualquer custo, que minimiza qualquer sentimento ou tentativa de contato (já que ela demonstra total indiferença a qualquer conta-

to sexual com Papai). Mais do que isso, tal amor à riqueza e à segurança chega a condicionar qualquer afeição ao ganho material, já que quando Mamãe demonstra carinho por Papai, ela o faz depois que ele garante que “De qualquer maneira, você está bem cuidada e suprida”

O individualismo ligado à satisfação material está presente também no discurso das outras personagens: em Mrs. Barker, que muda instantaneamente da indignação, ao ouvir que o Jovem está ali para levar Vovó embora, para a total concordância quando ouve dele que está fazendo o que é *pago* para fazer. Em Papai, pela naturalidade com que aceita o fato de que Mamãe casou-se com ele por dinheiro, chegando a concordar que é *ela* quem consegue ter satisfação (não há no texto nenhuma indicação de rancor, surpresa ou indignação de Papai). E em Vovó que, por sua vez, resume toda a questão do individualismo ao responder que “Aqui é cada um por si” quando Mrs. Barker diz que sente que pode confiar nela.

Papai

Papai é indeciso, inerte e impotente. Sabemos, por uma conversa entre Mamãe, Papai e Vovó, que Papai não tem mais relações sexuais com Mamãe, e nem com ninguém. Na conversa com Mrs. Barker, ele diz que tem maus pressentimentos e o sentimento desconfortável de dúvida, indicando que tais sensações vêm dos pontos (provavelmente no peito ou barriga) resultantes de uma operação. Quando indagado por Mrs. Barker sobre o que estava errado, Papai responde

PAPAI – Bem, você sabe como é: os médicos tiraram algo que estava lá e puseram lá dentro algo que não estava. Uma operação.

Crop, 7, 2001

Papai, portanto, não só perdeu sua masculinidade, como tem partes de seu corpo retiradas e substituídas por outras.

Além disso, em alguns momentos do texto, ele traduz seus sentimentos e ações em palavras, anunciando o que vai sentir ou fazer. Aqui identificamos o que Bigsby (1992) coloca, em sua análise de Albee, como “a substituição da experiência pela linguagem”, pois “quanto mais (sua) linguagem especifica os detalhes de uma vida que, na verdade, não tem nenhuma realidade fora das palavras usadas, mais evidente fica que a própria linguagem tornou-se substituta do mundo que pretende descrever.”. Portanto, Papai também representa a inação.

Aliás, achamos importante determo-nos mais sobre a relação entre Mamãe e Papai. Primeiro, percebemos que, na relação, Mamãe é o elemento dominante. Isso fica claro desde o início do texto, quando, ao contar a história de um chapéu que comprou, Mamãe exige a atenção de Papai, pedindo, de tempos em tempos, que ele repita o que ela acabou de dizer. E ele a obedece. E durante todo o texto, Mamãe dá ordens e Papai a obedece. Outro exemplo que nos mostra essa relação de dominação, é o fato de Mamãe repetir o que Papai fala, como se o que Papai fala não teria valor por si só, necessitando da confirmação de Mamãe. Vemos isso em dois momentos do texto. Primeiro, logo após Papai ter dito algo que ofendeu Vovó:

PAPAI – Sinto muito.

MAMÃE – Papai sente muito, Vovó.

E, como Vovó continua reclamando da forma como foi tratada,

PAPAI – (*Contrito*) Eu disse que sinto muito, Vovó.

MAMÃE – Papai disse que sente muito.

E ainda, mais adiante no texto, quando Mrs. Barker tira seu vestido para ficar mais à vontade,

PAPAI – Eu vou corar e dar uma risadinha.

MAMÃE – Papai vai corar e dar uma risadinha..

Num outro momento, quando toca a campainha e Mamãe e Papai percebem que quem esperavam tão ansiosamente, finalmente chegou, Papai demonstra uma total indecisão sobre se deveriam abrir a porta ou não. Mamãe tenta convencê-lo a abrir a porta, fazendo referências à sua masculinidade, firmeza e decisão. Quando ele diz que não vai abrir a porta, ela passa a chamá-lo de geleia e mulherzinha. Então, ele finalmente decide abrir a porta.

Neste trecho, além da evidente dominação de Mamãe sobre Papai, temos outros aspectos interessantes a considerar. Quem domina a situação, bem como as ações de Papai, é Mamãe. Entretanto, quem deve tomar a atitude, no caso, abrir a porta, é Papai. E na fala de Mamãe temos a associação entre decisão/ação e o masculino, e indecisão/falta de iniciativa e o feminino. Mamãe, uma mulher que domina a situação, relaciona, em seu discurso, a capacidade de iniciativa com o homem. Tal contraponto entre a situação de fato (Mamãe domina Papai) e o que é dito (A decisão é inerente ao homem) produz o esvaziamento dos papéis sociais definidos para o homem e para a mulher, fato que evidencia a hipocrisia da sociedade.

Entretanto, se levarmos em consideração a impotência de Papai, bem como sua operação (que lhe causa sentimentos de dúvida e indecisão), a relação de dominação entre Mamãe e Papai ganha novo sentido. Se Mamãe representa o individualismo exacerbado, o egoísmo, e Papai

Crop, 7, 2001

representa a emasculação, a impotência, os instintos naturais e básicos obliterados, podemos inferir que o individualismo, a busca pela satisfação material (Mamãe) tem como consequência a destruição e obliteração das tendências reais e espontâneas, causando a emasculação e a *inação* (de Papai). A correlação do individualismo com a virilidade, ousadia e iniciativa existente na ideologia do Sonho Americano é, portanto, desintegrada, já que o que se demonstra é justamente o contrário.

Vovó

Vovó é a personagem mais lúcida do texto. Ela não é dominada por Mamãe, e discute com ela o tempo todo. Vovó é briguenta e irônica. Está constantemente fazendo comentários cáusticos, geralmente expondo a hipocrisia e dissimulação dos outros. Por exemplo, no momento em que Mrs. Barker chega, Mamãe e Papai dizem “Eles chegaram. Eles estão aqui.” A própria Mrs. Barker refere-se a si mesma usando “nós”. Isso indicaria que Mrs. Barker representa uma Instituição; ela não é só ela mesma, ela é um grupo. Vovó desfaz a ilusão, perguntando onde estão ‘eles’, pois ela só está vendo Mrs. Barker. Sua, digamos, ‘honestidade’ volta-se até para si mesma, nos inúmeros comentários sobre sua idade e sobre como “gente velha” é (obscenos e cheios de barulhos, entre outras coisas).

É no discurso de Vovó que encontramos colocações como

VOVÓ – Bem, isso é tudo que conta. As pessoas pedirem desculpas. Faz você se sentir melhor; dá uma noção de dignidade, e isso é o que é importante; uma noção de dignidade. E também tanto faz se você não se importa, ou não. Você tem que ter noção de dignidade, mesmo se você

não se importa, porque, se você não tem, a civilização está fadada ao fracasso.

Vovó ressalta a importância da noção de dignidade, “mesmo se você não se importa.”. E, como dignidade é o que falta nas personagens do texto, percebemos que elas *não* se importam. Portanto, Vovó, neste trecho, evidencia algo que deveria existir, mas foi perdido e que, sem o qual, “a civilização está fadada ao fracasso.”

Também é Vovó que diz,

VOVÓ – As pessoas de meia idade pensam que são especiais porque são iguais a todo mundo. Vivemos na era da deformidade,

denunciando o fato das pessoas buscarem a igualdade, não no sentido de equidade, mas no de redução a um denominador comum, que deforma a identidade e a espontaneidade.

Colocações como estas, ou como “Aqui é cada um por si”, já mencionado anteriormente, mostram como a crítica presente em todo o texto torna-se explícita no discurso de Vovó.

É Vovó que reconhece o Sonho Americano (na personagem do Jovem), e é também Vovó que entende as ‘mutilações’ que causaram a perda das emoções do Jovem.

Se a lucidez de Vovó, por um lado, desvela as monstruosidades criadas por uma sociedade, cujos valores anulam, congelam e fossilizam, por outro lado, Mamãe nasceu dela. Vovó é mãe do individualismo, e

Crop, 7, 2001

está tão ligada à ordem das coisas quanto qualquer outro personagem, tanto que, ao fim, arranja para que tudo continue como está. Portanto, podemos entender, daí, que Vovó é o passado que, se por um lado, mostra-se mais verdadeiro e coerente, por outro, é a origem de toda a deformidade.

Mrs. Barker

Mrs. Barker não faz parte da família; é o elemento externo. Acumula inúmeras funções, em diversos comitês, como o “Responsible Citizens Activities” (Atividades dos Cidadãos Responsáveis), o “Ladies Auxiliary Air-Raid Committee” (Comitê das Mulheres em Auxílio dos Ataques Aéreos); é Presidente do clube de Mamãe, trabalha na Instituição de adoção “Bye-bye Adoption”, afora alguma atividade ligada a festas (“mais num sentido literário que de verdade”, segundo suas palavras). O fato de estar envolvida em tantas atividades, tantos Comitês, além do fato de Mrs. Barker ser referida por ‘eles’ e ‘nós’, como já mencionamos, nos fazem pensar que Mrs. Barker representa a sociedade, ou ao menos, as Instituições da sociedade.

Mrs. Barker também representa a hierarquia da sociedade. Vemos isso na história da cor do chapéu comprado por Mamãe. Nela, Mamãe diz que comprou um chapéu bege, mas que Mrs. Barker insistiu que o chapéu era cor de trigo. Como Mrs. Barker é a presidente do clube feminino, Mamãe acabou concordando que seu chapéu era cor de trigo. Mais tarde, quando Mrs. Barker está no apartamento de Mamãe, esta nota que Mrs. Barker tem agora um chapéu igual ao seu. Mrs. Barker discorda, dizendo que o chapéu que está usando é creme. A discussão se desenrola até que Mrs. Barker lembra Mamãe de quem ela, Mrs. Barker, é (presidente do clube), e Mamãe capitula novamente. A discussão entre

bege, cor de trigo e creme, que são cores muito semelhantes, evidencia que a cor do chapéu não é o que realmente importa, e sim, a afirmação da supremacia da opinião de Mrs. Barker. É Mrs. Barker quem decide a cor do chapéu, e o faz pela sua posição social acima de Mamãe. Portanto, Mrs. Barker representa não só a sociedade, mas a influência que essa (através da hierarquia) exerce sobre a opinião das pessoas.

Entretanto, Mrs. Barker está confusa; ela não sabe porque está ali. O casal insiste que ela já deveria saber, mas ela é tão ocupada que não consegue atinar com o motivo. Isto pode ser uma indicação de como as pessoas se inserem numa sociedade, esperando que a sociedade esteja a par de suas necessidades, sem que a sociedade sequer se lembre deles; afinal, são apenas alguns no meio de uma multidão.

Outro fato ainda sobre Mrs. Barker é a sua auto-proclamada eficiência. Quando Papai pergunta se não haveria a possibilidade dela ir embora, Mrs. Barker responde que “Não, nós somos muito eficientes para isso.” Talvez isso possa significar que não há jeito da sociedade e suas Instituições ‘irem embora’; a sua eficiência está em, justamente, estar sempre lá (exatamente como a ideologia). Mrs. Barker não representa a ideologia, exatamente (O Jovem é O Sonho Americano), mas representa a eficiência com que a sociedade se mantém presente, e mantém a ideologia. Tanto que, no final, é Mrs. Barker quem oferece o Jovem (O Sonho Americano) ao casal. E não há indicação no texto de que ela irá embora. O texto termina com Mrs. Barker ficando para um drinque.

Crop, 7, 2001

O Jovem

O Jovem é um rapaz de seus vinte anos, extremamente bonito. Segundo suas próprias palavras, é,

“Definido, tipo do garoto de fazenda do meio-oeste, quase ofensivamente bonito num jeito tipicamente americano. Bom perfil, nariz reto, olhos honestos; sorriso maravilhoso...”

Ao que Vovó responde

“É. Garoto, você sabe o que você é, não sabe? Você é o Sonho Americano, é isso que você é. Todas aquelas outras pessoas, eles não sabem do que estão falando. Você... *voce* é o Sonho Americano.”

A descrição que o Jovem faz de si mesmo remete-nos ao modelo jeffersoniano da sociedade ideal: rural, honesta, simples e limpa. Além disso, ele diz que sempre morou no Oeste, o que remete à Grande Fronteira, e às oportunidades de novas conquistas que tal conceito carrega consigo. Vovó reconhece nele o verdadeiro Sonho Americano, e diz que os outros não sabem o que dizem. Isto nos leva a algumas considerações.

O que mais se acredita, quando referindo ao Sonho Americano, é na oportunidade de realizações, de feitos, de sucesso, geralmente medidos pelo ganho material. Esta busca do sucesso, como já vimos, ligou-se intimamente com o individualismo competitivo e exacerbado. Vovó, representando o passado, valoriza a ideologia do Sonho nos seus ‘pri-

mórdios’, onde a busca de oportunidades ainda estava relacionada a ideais de fraternidade, simplicidade e retidão.

Entretanto, a aparência do Jovem tem sua contradição no fato de que ele não é capaz de sentir nenhuma emoção ou sensação (que será mais detidamente analisado no capítulo “O Sonho Americano”) e no fato de que está ali para ganhar dinheiro, pois, como ele mesmo diz, “O dinheiro fala.” Além disso, ele diz não possuir nenhuma habilidade ou qualidade além de sua aparência. Isso pode significar que o Sonho Americano seja apenas uma superfície sem conteúdo. A honestidade e retidão em que se acredita são falsas quando confrontadas com uma sociedade capitalista, individualista, competitiva, calcada no ‘darwinismo social’, que está mais para o modelo hamiltoniano. Isso fica bem evidente na atração pelo Jovem demonstrada por Mamãe (que é a representante desse individualismo).

Ainda outro ponto interessante a notar é que, quando O Jovem vai em direção a Papai para cumprimentá-lo, este se afasta, dando-nos a impressão de que tem medo do Jovem. Ora, se Papai é a emasculação e impotência resultantes do individualismo e da busca de satisfação, ou seja, se Papai é o outro lado da moeda do individualismo, então nada mais natural que, não só não se sinta atraído pelo Sonho Americano, como também o tema.

O Sonho Americano

O Sonho Americano está, como já vimos, sintetizada na figura do Jovem. Entretanto, para entendermos o sentido produzido no texto, em relação ao Sonho, de forma mais completa, é necessário analisarmos, primeiro, a história da adoção.

Crop. 7, 2001

Segundo a história que Vovó conta a Mrs. Barker, o casal resolveu adotar um bebê pois não podia ter filhos, e Vovó primeiro atribuiu a esterilidade a Papai, para, logo em seguida, atribui-la a Mamãe. Revela, também, que a adoção redundou em fracasso. Para começar, o bebê não se parecia nem com Mamãe e nem com Papai. Isso, segundo Vovó, já era um problema. Mas as coisas ficaram pior: um dia o bebê chorou tanto que botou seu coração para fora (uma brincadeira com “cry one’s heart out”). Depois, como o bebê só tinha olhos para Papai, Mamãe arranca seus olhos. Quando o bebê começou a desenvolver um interesse no seu órgão sexual (seu “você sabe o quê”), eles o cortaram fora. Como o bebê continuava a pôr as mãos embaixo das cobertas, procurando pelo “você sabe o quê”, eles deceparam suas mãos. Quando o bebê xingou Mamãe, eles cortaram sua língua fora. E então, eles começaram a descobrir coisas desagradáveis sobre o bebê; que não tinha cabeça, não tinha colhões, não tinha espinha, e seus pés eram de argila. Até que, finalmente, o bebê morreu.

Mais adiante, O Jovem conta a Vovó sobre seu irmão gêmeo univitelino, cujas “batidas de coração ecoavam em minhas têmporas... as minhas nas dele... nossos estômagos doíam e chorávamos por alimento ao mesmo tempo...” e de quem foi separado ainda bebê. Conta também sobre as perdas que foi sofrendo e que lhe deixaram totalmente sem emoções ou sensações, impotente afetivamente. Pela descrição das perdas, fica claro que o bebê adotado era seu irmão e que as mutilações sofridas no irmão causaram as perdas do Jovem. Um dia, seu coração de repente tornou-se anestesiado (o bebê botou o coração para fora de tanto chorar), e desde então, tornou-se incapaz de amar. Depois, acordou com os olhos ardendo (o bebê teve seus olhos arrancados), e não foi mais capaz de ver nada com afeição ou compaixão, apenas com um desinteresse frio. Perdeu a capacidade de sentir prazer, de amar alguém com seu corpo, e de sentir qualquer amor ao tocar alguém (corta-

ram fora o órgão sexual e as mãos do bebê). E assim vai, até que O Jovem tornou-se completamente vazio de sentimentos e emoções, apenas deixando que os outros o amassem ou tirassem prazer de seu corpo.

O que temos , então? O bebê, que era algo novo para Mamãe e Papai. Entretanto, não se parecia com eles. O bebê estava constantemente mostrando emoções e tendências espontâneas, ligadas às necessidades e sensações mais básicas do ser humano (choro, prazer, afeição, raiva). Tais tendências eram profundamente desagradáveis para Mamãe e Papai. Mrs. Barker, que está ouvindo a história, também mostra desagrado. O bebê foi mutilado. Descobre-se que o bebê não tinha cabeça, colhões, espinha, e seus pés eram de argila. Aparece O Jovem, lindo (o tipo ‘garoto da fazenda’), e completamente vazio de sentimentos, e é oferecido ao casal. E todos ficam satisfeitos.

Temos, aí, todas as indicações a compor a maior desintegração do Sonho Americano e, portanto, da sociedade. O bebê é o novo, o futuro que se tenta alcançar. O casal, estéril, tenta adquiri-lo através do poder de *compra*, já que não podem *gerá-lo*. O bebê é rico em emoções naturais e tendências espontâneas e não se parece em nada com o casal. Portanto, o bebê representa as possibilidades novas que se apresentam, e que, na verdade, nada mais são o que já existiu e foi perdido.

Entretanto, o casal, que renunciara à sua identidade pessoal, em nome da artificialidade de uma sociedade cujo valor principal é o individualismo e a busca da satisfação material (Mamãe), com a conseqüente emasculação e impotência (Papai), não consegue apreciar a emotividade e as tendências naturais presentes no bebê. Na verdade, eles as aniquilam, mutilando o bebê. O fato de Mamãe e Papai *descobrirem* que o bebê

Crop, 7, 2001

não tem cabeça, nem colhão, nem espinha, e que seus pés são de argila, mostra que, ao mutilar o novo (aquilo que buscavam), descobrem que ele não tem ‘pé nem cabeça’ (literalmente). Na verdade, ele está morto, não existe; não é.

E quando finalmente recebem, satisfeitos, O Jovem, belo na aparência e vazio no interior, em substituição ao bebê, um estranho na aparência, porém rico em tudo aquilo que se relaciona à vida, percebemos que O Sonho Americano é nada, não existe, é vazio, aniquilado pelas próprias mãos de quem vive por ele e para ele.

Entretanto, gostaríamos de ressaltar um elemento curioso. Como vimos, segundo o texto, o Sonho é vazio. Porém, o Sonho teve um irmão gêmeo que não era vazio; era espontâneo e afetivo. A presença do bebê, juntamente com a informação de que ele é irmão gêmeo do Sonho Americano (O Jovem), nos mostra uma crença num Sonho Americano que seria ‘o verdadeiro’ e que estaria abafado pela deformação infligida pela sociedade. Há a crença de que ‘escondidas’ pela artificialidade da sociedade, existem personalidades reais e que podem se comunicar.

Portanto, se, por um lado, Albee desintegra da ideologia do Sonho Americano, por outro, acreditamos vislumbrar, nas ‘entrelinhas’, uma fé ainda inabalável em valores pertencentes ao Sonho Americano. Assim, Albee, apesar de toda sua visão crítica e ‘destruidora’, demonstra-se totalmente inserido no mesmo contexto que se propõe analisar, tornando-se um vetor da mesma ideologia que pretende desvalorizar.

Referências bibliográficas

- ALBEE, E. (1962) “The American Dream” em *The American Dream, The Death of Bessie Smith, Fam and Yam – Three Plays by Edward Albee*, Dramatists Play Service Inc., New York.
- ALLEN, H. C. (1968) *The United States of America, A Concise History, História dos Estados Unidos da América*, trad. bras. Ruy Jungmann, Forense, Rio de Janeiro.
- BENDER, T. (1993) “Nova York em Teoria”, em *America in Theory / Leslie Berlowitz, Denis Donoghue, Louis Menand* (organizadores), Oxford University Press, *A América em Teoria*, trad. bras. Márcio Cavalcanti de Brito Gomes. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BIGSBY, C. W. E. (1968) “Edward Albee” in *Confrontation and Commitment*, University of Missouri Press.
- BIGSBY, C. W. E. (1992) “Edward Albee: journey to apocalypse” in *Modern American Drama*, Cambridge University Press.
- CHACE, J. (1993) “Sonhos de Perfectibilidade: a Excepcionalidade Americana e a Busca de uma Política Externa Moral”, em *America in Theory / Leslie Berlowitz, Denis Donoghue, Louis Menand* (organizadores), Oxford University Press, *A América em Teoria*, trad. bras. Márcio Cavalcanti de Brito Gomes. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- DONOGHUE, D. (1993) “Os Verdadeiros Sentimentos da América”, em *America in Theory / Leslie Berlowitz, Denis Donoghue, Louis Menand* (organizadores), Oxford University Press, *A América em Teoria*, trad. bras. Márcio Cavalcanti de Brito Gomes. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Crop, 7, 2001

GUSSOW, Mel. *Edward Albee: a single journey: a biography*. New York: Simon & Schuster, 1999.

LINK, Arthur S. (1965) *História Moderna dos Estados Unidos*, trad. bras. William Bruce Caton e Waltensir Dutra, Zahar Editores, Rio de Janeiro.

MCELROY, R. (1928) *A History of the United States*, London: Ernest Benn Limited.

HICKROD, G. A. K. W. (1996) "Education and the American Dream" in *Jesse Fell Lecture Series*, Illinois State University – <http://coe.ilstu.edu/dream.htm>

VON SADOVSKY, M. *The American Dream: A Current Investigation into Americans' Goals, Ambitions and Aspirations* – <http://www.chiatday.com/rawmaterials/insights/dream.htm>

Trazendo a Guerra para o Palco

*Roberto Rillo Bíscono**

Guerra e Drama

“*Sendo o drama primário, uma peça sobre assunto histórico jamais poderá ser dramática*”¹. Isso decorre do fato do drama ser autônomo, isto é, ele não deve fazer citações a elementos ou fatos externos a ele próprio. Assuntos históricos – como guerras, por exemplo – também não são caros à dramática porque esta deve constituir-se de relações inter-subjetivas através do diálogo, onde o que deve preponderar é a vontade individual de cada personagem. Ora, fatos históricos em um texto teatral confiscariam das personagens a possibilidade de exercerem suas vontades individuais, uma vez que não dependem da vontade de alguns poucos indivíduos apenas.

Temas históricos parecem encaixar-se melhor dentro do gênero épico, pois, à primeira vista, parecem precisar de um narrador para relativizá-los; alguém que já assistiu aos fatos e agora se dispõe a narrá-

* Fundação Educacional de Penápolis e Mestrando da área de Língua e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

¹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998, p. 58.

los, organizando-os. Como dissemos anteriormente, tais temas apenas “parecem” encaixar-se melhor no gênero épico, pois, na verdade, o drama vem se ocupando de temas históricos já há muito tempo. O que nos interessa mais de perto aqui é o tema da guerra.

Os modos de inserção da guerra em peças teatrais têm variado de modo considerável, indo de peças onde ela apenas serve como pano de fundo para conflitos individuais e decisões puramente pessoais das personagens, portanto, mais em sintonia com os cânones da dramática rigorosa; até às peças onde conflitos são encenados em frente à audiência, como em casos de grupos teatrais de rua, nos quais a presença de elementos epicizantes é consideravelmente grande. Os resultados dessa inserção também variam muito, resultando em obras onde os assuntos bélicos são encaixados de modo mais natural possível dentro da estrutura da peça e obras onde nota-se certo artificialismo na inserção de tais fatos.

Assim acontece com a Guerra do Vietnã. A presença desse tema na produção artística norte-americana é marcante até os dias de hoje, nos campos da ficção, poesia, cinema, música, e, claro, dramaturgia. A forte presença do assunto, ainda hoje, decorridos mais de 25 anos do término do conflito, ressalta o fato de que os americanos ainda não se refizeram totalmente da derrota nos campos de batalha asiáticos. Prova disso é que no momento da redação deste artigo, a edição do New York Times na Internet, no dia 01 de fevereiro de 2001 traz uma crítica à peça *Medal of Honor Rag*, de Tom Cole, encenada em um pequeno teatro na cidade de Nova York. A peça, montada originalmente em meados da década de 70, trata da relação entre um ex-combatente negro, que apresenta traumas de guerra, e seu terapeuta branco.

Há vasta produção dramaturgica centrada no tema desse conflito. A expressão Vietnam War Drama é tão ampla que há, inclusive, a pre-

Crop, 7, 2001

sença de sub-gêneros, como as peças que apresentam veteranos perturbados voltando para suas casas e tentando adaptar-se novamente à vida civil, nos chamados “crazed vet dramas”, ou textos escritos por próprios ex-combatentes e assim por diante. Assim como em qualquer outro tema social, o modo de tratar a Guerra do Vietnã tem variado consideravelmente, indo desde peças que trazem elementos da guerra à sala de estar da família burguesa, como é o caso da obra discutida no presente trabalho, até obras como *Vietnam Campesino* (1970), do grupo El Teatro Campesino, que foi dirigido a trabalhadores rurais latinos e traça paralelos entre a situação do campesinato americano e vietnamita, representados em um palco dividido em dois². Outros grupos como o San Francisco Mime Troup e as várias Radical Arts Troupes (RATS) usavam técnicas de agitprop ou guerilla theater para apresentarem-se nas ruas, em demonstrações anti-guerra.

Como dito acima, não apenas dramaturgos “profissionais” trataram do tema da guerra, mas também ex-combatentes, muitos deles encorajados a dramatizar suas experiências em sessões grupais de terapia para pacientes com trauma de guerra, onde o teatro era usado como forma dessas pessoas compartilharem experiências comuns e criarem elos entre si através da descoberta de laços de afinidade e tornarem tais experiências válidas através da arte. Tal procedimento foi usado, por exemplo, por David Read Johnson no VA Medical Center em West Haven, Connecticut. Segundo David J. DeRose, da Universidade de Yale, tais peças não devem ser analisadas de acordo com os valores literários e dramáticos tradicionais,

² SHANK, Theodore J. *El Teatro Campesino: The Farmworkers' Theatre*. In: McCONACHIE, Bruce A. & FRIEDMAN, Daniel, ed. *Theater for working-class audiences in the United States, 1830-1980*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985, p. 188.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Trazendo a Guerra para o Palco*

“but ought, in many instances, to be addressed as ritualized rites of personal validation and re-entry into society. The primary social/therapeutic function of those rites is to bear witness to the traumas endured by many Vietnam veterans and to create a sense of communal embrace, first within the ranks of the creative collaborators themselves, and then in ever widening circles of their targeted audience and their community.”³

O exposto até agora pretende ser apenas uma breve introdução ao vasto material acerca da produção dramática centrada na Guerra do Vietnã. Nossa intenção agora é abordar alguns elementos gerais da peça por nós escolhida, para depois procedermos a um rápido estudo dos elementos do discurso das personagens que revelam a introjeção das metáforas engendradas pelo sistema para sustentar a guerra.

Considerações gerais sobre *Bringing It All Back Home*

Antes de partirmos para uma análise mais profunda da estrutura da peça, dois aspectos merecem referência.

O primeiro aspecto é o fato de ser uma comédia que aborda um tema sério como a guerra. À primeira vista, um tema tão pesado não

³ DeROSE, David. *Beyond the call of duty*. In Viet Nam Generation Journal & newsletter, V4, N1-2 (April 1992). http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Reviews/DeRose_Beyond_Call.html

Crop, 7, 2001

seria compatível com a forma comédia. No entanto, há que se considerar que o riso e o deboche podem ser formas poderosas da sociedade se auto-criticar. Northrop Frye⁴ destaca a agência do herói cômico, o qual tenta lutar contra o que parece ser inevitável. A comédia pode funcionar então, como forma de se levar ao palco o triunfo do indivíduo sobre o “mal social”. Além disso, o humor é uma poderosa arma para provocar o distanciamento nas platéias, então o tema e a escolha dramatúrgica não estão em dissonância nesse aspecto. No caso da peça analisada aqui, o distanciamento através do humor não foi visado pelo autor, aos moldes de Brecht, tratando-se de uma peça nos moldes realistas com elementos épicos. A respeito do uso da comédia para abordar temas sérios, diz McNally:

*“Why the truth is not supposed to be funny is one of those rules someone must have come up with somewhere along the line and everyone believed him (or her). I doubt it was Aristotle. (...) Everyone agrees that comedy is supposed to be truthful. But hardly anyone agrees that the truth can be treated humorously.”*⁵

Assim como Terêncio, o dramaturgo romano, McNally escreve comédias com aguçado senso crítico, o que levou John Guare a afirmar que *“Like the Roman playwright Terence, his name sake with one less R, nothing human is alien to our Terrence and all is pleasurable”*⁶.

⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 170.

⁵ In *Terrence McNally: 15 Short Plays*. Lyme, NH: Smith and Kraus, 1994, p. ix. (todas as citações a respeito da peça analisada nesse trabalho encontram-se nesse livro, portanto, daqui por diante, ao usar trechos da peça apenas colocaremos o número da página ao lado da citação).

⁶ *Idem*, p. xi.

O segundo aspecto é o fato do texto escolhido jamais ter alcançado palco algum. Para realizar-se integralmente, o texto teatral deve ser encenado, caso contrário, ele só será completo enquanto texto literário.⁷ O próprio autor da peça já afirmou diversas vezes que um texto teatral deve ser encenado e não lido, chegando mesmo a dizer que se seus textos não estão sendo encenados em algum palco do mundo é como se estivessem mortos. Então concluiríamos que analisar textos teatrais seria uma autópsia? O que dizer de um texto que jamais conseguiu ser levado ao palco? Entretanto, o texto em si não tem culpa nenhuma de não ter sido levado a palco algum e por isso merece ser discutido, especialmente pela quantidade de temas típicos dos anos 60 e 70 a que alude. Por ser um texto rico em temas sociais prementes dos anos 60, jamais ter sido encenado, e, além disso, provavelmente, ser virtualmente desconhecido da maioria do público, nos deteremos um pouco na abordagem de alguns de seus elementos constituintes antes de procedermos à análise mais específica a que nos propusemos no início. Desse modo esperamos apresentar ao leitor uma noção mais nítida de como o texto é construído com relação a diversos aspectos.

Entre 1968-70, McNally escreveu quatro peças curtas a respeito do tema Vietnã: *Botticelli* (1968), *Bringing It All Back Home*. (1970, c1969), *Next* (1968) e *Tour* (1968). *Bringing It All Back Home* enfoca uma típica família branca de classe média-alta no momento em que o filho mais velho, Jimmy, é trazido de volta para casa, do Vietnã, dentro de um caixão. Este passa a maior parte da peça no centro do palco com o personagem dentro, ocasionalmente saindo para comunicar-se com a platéia. Os demais personagens – pai, mãe, irmão e irmã – passam o

⁷ PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 23-24.

Crop, 7, 2001

tempo todo incapazes de perceber o que Jimmy significou em suas vidas ou porque ele precisou morrer, pois estão tão imersos em seus próprios mundos que nada mais importa a não ser suas vidas ou afazeres. Ao final da peça temos uma repórter negra de TV questionando a razão da morte de Jimmy e dizendo que, contrariamente ao que afirmava a carta recebida de Washington, ele havia sentido a dor ao pisar na mina que lhe tirara a vida. A cena final apresenta a mãe sentada ao lado do caixão chorando e Jimmy levantando-se e dirigindo-se à platéia uma última vez, pedindo que façam algo por ela. Caso não possam fazer nada de concreto, pelo menos, que não assistam ao noticiário das seis. Após dizer isso, ele deita-se novamente no caixão, após deixar incompleto o símbolo hippie de paz e amor.

O fato do cadáver de Jimmy levantar-se por três vezes no decorrer da peça e dirigir-se à platéia representa uma certa ruptura na evolução do conflito da peça, constituindo-se em elemento epicizante que vem quebrar um pouco o tom naturalista de comédia de costumes da obra. Jimmy dirige-se apenas à platéia e não às demais personagens. Quando ele se dirige aos espectadores a ação da peça interrompe-se criando-se um lapso no fluxo do decorrer dramático, daí então falarmos em elemento epicizante. Vejamos:

FATHER: Terminal 5-1451?... Hello baby... never mind who... what are you wearing?... just out of the shower, huhn?... (The lights on him are diminishing and the sound of his voice is fading)... you sound like the kind of girl who knows what a good time is...

Jimmy: (Sitting up in the crate) Well, here's Jimmy. Here he is. (Flashes a smile) Dad's making one of his obscene phone calls. This might be my only chance to talk...(McNally, 1994: p 12)

Como podemos perceber pela rubrica há uma interrupção na conversa telefônica do pai para que Jimmy fale. Ao final de sua fala a ação da peça volta aos moldes tradicionais de fluxo contínuo com direção a um desfecho:

JIMMY: ...But when I stepped on that mine I knew something had hit me, I can tell you that! Christ Almighty, it hurt! (Flashes a smile) Well, here goes Jimmy. Here he goes. (He signals the peace sign and lies back down. Lights have come back up on Father n the phone).

FATHER:... Tell me more, angel puss, tell me more!... (McNally, 1994: p. 13)

A tipicidade dos personagens está presente desde sua apresentação na lista de personagens, onde simplesmente são apresentados como “*son, daughter, father e mother*”. Embora durante a peça sejamos informados dos nomes dessas pessoas, não é de maneira enfática, sendo extremamente provável que se a peça tivesse sido encenada, as platéias se referissem aos personagens pelos seus papéis na família e não por seus nomes. Os nomes deles não importam. Os únicos identificados por nomes na lista de personagens são Ms. Horne, a repórter negra de TV, que questiona a família sobre o valor moral da guerra e Jimmy, o qual, por ter se tornado herói, parece ter ganhado direito a um nome. Entretanto, mesmo nesses dois casos, os nomes parecem não ter importância uma vez que a repórter também adota um nome muçulmano (Fatima Beloved of Ali X), típico do movimento negro dos anos 60, renegando seu sobrenome anglo-saxão herdado de algum senhor de escravos. No caso de Jimmy, seu nome é constantemente confundido com o de Johnny, seu irmão mais novo, numa clara indicação de que não há grande diferença entre eles. O próprio pai, quando perguntado sobre quão típico Jimmy era, diz:

Crop, 7, 2001

FATHER: *Very typical! Simple, good-natured, down to earth...
(Aside to Son who fidgets, yawns). Stop that, Jimmy!*

SON: *I'm not Jimmy.*

FATHER: *You know who I mean!...* (McNally, 1994: p. 17)

A mãe diz que o filho morto era “*tão americano quanto torta de maçã*” (p. 18), numa alusão patriótica, porém, também redutora do filho à condição de cidadão comum, um “*sujeito normal*”, como seu pai e seus companheiros do time de boliche. Porém, ao mesmo tempo que atestam a condição mediana de Jimmy, os membros da família atribuem-lhe características, depois de morto, que o próprio cadáver não reconhece:

JIMMY: *...But I can't understand half the things they've said about me... Dad's decided I was masculine all of a sudden and mom's gnawing the patriotism bone. I swear I don't know who they're talking about...*
(McNally, 1994: p. 12)

Um garoto comum, morto na guerra, é alçado à condição de herói. A fim de se encontrar uma justificativa, ainda que tênue, para sua morte, lança-se mão de uma série de razões (patriotismo, masculinidade) utilizadas pela máquina ideológica do Estado.

Além da guerra, *Bringing It All Back Home*, traz para o palco temas como a revolução sexual, o uso das drogas, o movimento negro e o homossexualismo, que se tornaria tema recorrente nas peças do autor. Talvez poder-se-ia argumentar que a inclusão de tantos temas em uma peça só tire a atenção voltada para a guerra e a relativize, fazendo apenas com que seja mais um elemento em função dos problemas individuais

de cada personagem. Esta discussão, porém, não faz parte do nosso objetivo para este artigo.

Em termos de recursos de estruturação do texto, existem também vários elementos que continuam acompanhando o autor em sua fase mais madura. A presença de personagens em situações monológicas ou mesmo em diálogos que nada mais são do que monólogos dialogados; o uso recorrente de estruturas textuais que irão apresentar paralelismo com outras, em outras partes do texto – em *Bringing It All Back Home*, por exemplo, os quatro membros da família desenvolverão o mesmo tipo de diálogo, com variações muito pequenas, ao primeiro se depararem com o caixão de Jimmy. O uso de chavões e frases feitas confere certo esvaziamento ao do diálogo:

SON: *...Well, there's Jimmy.*

DAUGHTER: *There he is. (They stand looking at the crate. They put their hands on it. It's like a foreign object to them. Pause)*

SON: *He was great.*

DAUGHTER: *Best big brother a sister ever had.*

SON: *That goes for me, too.*

DAUGHTER: *And now he's dead.*

SON: *That land mine tore his stomach right open, dad said. He never knew what hit him.*

DAUGHTER: *Do you remember what color his eyes were?*

SON: *Come on, I'm a guy. (Silence. They keep their hands on the crate) Don't you?*

DAUGHTER: *(After a long time) Well, there's Jimmy.*

SON: *There he is.*

DAUGHTER: *He was a lot of laughs.*

Crop, 7, 2001

SON: You can say that again.

DAUGHTER: That goes for me, too.

SON: And now he's dead.

DAUGHTER: Poppa said that land mine tore his stomach right open. He never knew what bit him.

SON: So you remember what color hair he had?

DAUGHTER: Johnny! I'm his sister! (They move away from the crate) (McNally, 1994:p. 7-8)

Com pequenas variações no tema, as reações do pai e da mãe e os “diálogos” produzidos ao se depararem com o caixão de Jimmy apresentam paralelismo com o trecho acima.

Todos esse elementos citados, basicamente concernentes ao diálogo, constituem elementos epicizantes em McNally, uma vez que retardam a ação dramática, tirando do diálogo, momentaneamente, é verdade, sua característica dialética através de afirmações e réplicas.

Ideologia, Guerra e Metáforas

Tendo feito esse breve comentário sobre alguns pontos da peça que nos parecem fundamentais, devemos nos afastar um pouco dos assuntos dramáticos e tecer algumas considerações teóricas a respeito de ideologia e do sentido metafórico da guerra a fim de tentarmos entender como o conflito ganhou toda uma justificativa nacional, fazendo com que os americanos o tomassem como algo “natural” e inevitável

para a manutenção e perpetuação do American Way of Life. Usaremos como base para esse breve levantamento, textos de Marilena Chaui⁸ e George Lakoff,⁹ do departamento de lingüística da Universidade de Berkeley.

A ideologia é o processo pelo qual as idéias da classe dominante tornam-se idéias de todas as classes sociais; tornam-se idéias dominantes, representando o interesse geral. O Estado aparece como a realização desse interesse, mas, na realidade, ele é a forma pela qual os interesses da parte mais forte e poderosa da sociedade ganham a aparência de interesses de toda a sociedade. Para que todos os membros da sociedade se identifiquem com essas idéias é preciso que a classe dominante, além de produzir suas próprias idéias, também possa distribuí-las, o que é feito, por exemplo, através da educação, da religião, dos costumes e dos meios de comunicação disponíveis. Portanto, a ideologia não é um “reflexo” do real na cabeça dos homens, mas o modo ilusório (isto é, abstrato e invertido) pelo qual representam o aparecer social como se tal aparecer fosse a realidade social.

Durante a Guerra do Vietnã as visões sobre a guerra do general prussiano Karl von Clausewitz tornaram-se dominantes. Ele concebia a guerra como uma relação política de custo-benefício: toda nação tem objetivos políticos e a guerra pode servir melhor a esses objetivos. Os “ganhos” políticos devem ser pesados contra possíveis “custos”. Quando os custos da guerra excedem os ganhos políticos a guerra deve ces-

⁸ CHAUI, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 29ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1989.

⁹ LAKOFF, George. *Metaphor and war: the metaphor system used to justify war in the Gulf*. In *Viet Nam Journal & Newsletter*, v3, n3 (novembro 1991) http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor_1.html.

Crop, 7, 2001

sar. Claro que essa metáfora esconde dentro de si uma outra, a política sendo encarada como negócio, fato marcado pelo uso de palavras como “ganhos” e “custos”. Pode-se inferir daí que “ganhos” para um lado implicará em “custos” para o outro. No Vietnã, o número de Vietcongues mortos era tomado como o que se estava “ganhando” na guerra. Os soldados americanos tombados em combate – transformados em heróis nacionais – eram os “custos” que o país tinha que arcar para defender sua ideologia.

A metáfora de Clausewitz justifica a guerra apenas em termos pragmáticos e não morais. Para que seja completa então, precisa haver a conjugação de outras metáforas para dar-lhe total sustentação.

O Estado é visto como uma pessoa engajando-se em relações sociais dentro da comunidade mundial. Seu território é sua casa, ele tem vizinhos amigos e inimigos. Sua riqueza constitui sua saúde; um Estado afluente é um Estado “saudável”. Sua força é seu poder militar. Sua maturidade é medida pela sua industrialização. Países do Terceiro Mundo são “subdesenvolvidos”; crianças imaturas, que precisam ser ensinadas a se desenvolver propriamente, ou disciplinados, caso saiam do “bom caminho”; os Estados “desenvolvidos” (portanto “maduros”) podem atuar como policiais para manter a ordem das coisas. Ora, se uma pessoa busca saúde e fortaleza, tanto quanto possível, o Estado também buscará maximizar sua riqueza e poderio militar. Porém, tomar o Estado como uma pessoa esconde sua estrutura interna, não leva em conta diferenças de interesses entre classes diferentes, além de outros aspectos.

Mesmo com todo essa segunda teia de metáforas, a sustentação moral para guerras ainda precisa de apoio em outra: a metáfora do conto de fadas da guerra justa.

Um crime é cometido por um vilão contra uma vítima inocente. Tal ofensa decorre de um desequilíbrio de poder e cria um desequilíbrio moral. O herói tenta chamar aliados ou agir sozinho na reparação do crime. Ele faz sacrifícios, enfrenta dificuldades, tipicamente realizando uma árdua jornada heróica que o conduz a uma terra distante. O vilão é inerentemente diabólico e tentar usar a razão com ele é virtualmente fora de questão. Ao herói não resta outra alternativa senão ir à batalha contra o vilão. A possível vitória do herói conferir-lhe-á masculinidade e glória. Portanto, uma maneira de conferir um sentido moral a uma guerra é adequar essa estrutura de conto de fada a uma dada situação.

Ainda temos a visão da guerra como um jogo competitivo com um vencedor e um perdedor bem definidos. Essa metáfora enfatiza o pensamento estratégico, trabalho em grupo, o preparo, os espectadores na arena mundial, a glória de vencer e a vergonha da derrota. A afirmação, por parte da ala direita mais conservadora, de que a Guerra do Vietnã foi lutada com uma mão nas costas, usa o boxe para adequar-se a essa metáfora esportiva.

A superposição de todas essas metáforas torna então os conflitos política, econômica e – o que é mais importante para fazer com que a sociedade civil os apoie incondicionalmente – moralmente justificáveis.

O sistema de metáforas acima esboçado funcionou bem para justificar a Guerra do Vietnã apenas durante certo tempo. A oposição à guerra, que já existia desde o início dos anos 60, restrita, porém a alguns centros universitários, vai ganhando força até culminar com a ofensiva de Tet, em 31 de janeiro de 1968, onde as baixas americanas são tão grandes e as cenas de bombardeios e massacres da população civil vietnamita mostradas na TV chocam tanto o público americano, que, diante da pressão da opinião pública americana e mundial, os EUA são

Crop, 7, 2001

obrigados a iniciarem conversações de paz em Paris, em maio do mesmo ano.¹⁰

Até aquele ano, porém o governo americano mostrava ao público um inimigo cruel e praticamente derrotado. A adoção de um governo socialista no Vietnã punha em risco a expansão americana no sudeste asiático, então, os heróis americanos decidiram intervir no Vietnã para livrar o país dos vilões Vietcongues. Tratava-se de um país mais “maduro” ensinando a um país ainda “imaturo”, o caminho certo. De acordo com a metáfora de Clausewetiz, quando os “custos” para os americanos começaram a sobrepujar os “ganhos” que da guerra poderiam ser obtidos, era hora de sentar-se à mesa e negociar, usar a “razão”, como devia ser feito por pessoas maduras e civilizadas para resolverem suas disputas.

Trazendo Metáforas para o Palco

A tipicidade dos personagens, ou, a quase tipicidade deles – pois, ainda temos nomes pelos quais chamá-los, embora precisemos prestar muita atenção para lembrá-los –, serve para tornar mais patente o modo como a ideologia das classes dominantes é inserida no contexto das vidas de cidadãos comuns, que introjetam esses valores como se fossem seus próprios.

¹⁰ VALLADARES, Eduardo e BERBEL, Márcia. *Revoluções do século XX*. São Paulo: Scipione, 1994. p. 91.

Vemos na peça como os meios de comunicação e a escola são instrumentos poderosos para a transmissão desses conteúdos ideológicos. A mãe utiliza-se da matéria publicada na revista *Time* para identificar os “sete sinais de perigo” que supostamente identificariam a rebelião nos jovens:

MOTHER: (Enters from kitchen, nibbling food, still under her portable hair dryer)The Smith's boy was arrested today.

...

MOTHER: Burned his draft card.

...

MOTHER: ...I told Betty letting him grow his hair so long was just the beginning. But no, she said all the boys were doing it and didn't Teddy look cute. Sure he'll look cute I said to her, cute behind bars, I swear! Don't people read Time magazine anymore? Long hair is one of the seven danger signals. (McNally, 1994: p. 11)

Jovens com cabelos compridos tenderiam a recusar-se a servir o exército, então, cabelos compridos são sinais de perigo. Ela pede ao pai que ordene ao filho cortar os dele, pois, uma vez eliminados os cabelos, eliminado o perigo. O pai cumpre o pedido da mãe dirigindo-se ao filho usando jargões militares, que é o que caracteriza os diálogos entre os dois:

MOTHER: (Coming downstairs, suburban attire) Right before your very eyes and you don't even see it!

FATHER: Huhn?

MOTHER: One of the seven danger signals.

...

Crop, 7, 2001

MOTHER: *Look at his hair!*

...

MOTHER: *Well, do something about it.*

FATHER: *Jimmy, I mean Johnny.*

...

FATHER: *You heard your mother. Get a haircut.*

SON: *You bet! (Starts to leave)*

MOTHER: *Not now.*

FATHER: *Later.*

SON: *You bet!*

FATHER: *Roger!*

SON: *Over and out! (Grins) You'll make a man out of me yet.*

(McNally, 1994:p. 13-14)

O pai enxerga o exército como um local para a construção de homens; como formador dos heróis viris que um dia protegerão a pátria ou outros países “fracos” (vítimas) de vilões cruéis e irracionais.

Além da rebeldia, provavelmente cabelos compridos poderiam ser tomados como sinal de perigo com relação à masculinidade. Homens, segundo uma ótica conservadora, não deveriam usar cabelos compridos, pois estes são reservados às mulheres. Existe então uma confluência nos ideais patrióticos da mãe e nos ideais de virilidade do pai, que leva a supor que para se amar à pátria é necessário que se seja heterossexual, ou que, pelo menos, tenha-se a imagem convencional do que se supõe ser a de um heterossexual. Cabelos compridos podem representar homossexualidade e rebeldia, portanto, um verdadeiro americano

não pode ter cabelo comprido. Isso não se encaixa na metáfora do herói de conto de fadas.

Ironicamente, porém, o autor nos informara antes que Johnny, apesar de ter sua namorada Margie, já experimentara o terreno da homossexualidade:

DAUGHTER: Is Billy Grey spending the night again this weekend?

...

DAUGHTER: I hear things.

(...)

DAUGHTER: Sounds.

SON: Big deal!

DAUGHTER: Noises.

SON: Just shut up.

DAUGHTER: Squeaks.

SON: He's my best friend.

DAUGHTER: You know there's a name for sub-human, sub-adolescent little boys like you.

(...)

DAUGHTER: (spelling it out) F-A-I-R-Y

(...)

DAUGHTER: H-O-M-O

SON: Lots of guys my age fool around.

DAUGHTER: S-E-X

SON: Don't you watch those panel shows on TV?

DAUGHTER: S-U-A-L

Crop, 7, 2001

SON: *I'm practically normal.*

DAUGHTER: *Fairy homosexual.* (McNally, 1994: p. 6)

A escola despeja conteúdos ideológicos em seus estudantes em matérias como “civics”, onde explica porque os jovens têm que morrer na guerra:

DAUGHTER: *Don't you study civics? If people like Jimmy don't die for the American way of life there won't be an American way of life!* (McNally, 1994: p. 19)

Umás poucas linhas acima a filha já havia dito com um pouco mais de especificidade, porque seu irmão havia morrido na guerra:

DAUGHTER: (...) *Jimmy died defending the American way of life. Everything good, that's what he died for. You and me. So we could go to school and football games and dances in the gym just like he did. So we could have color TV and our own rooms and live in a nice house in a nice part of town. Jimmy died for you.* (McNally, 1994: p. 19)

A metáfora do herói está presente nesse tipo de pensamento de maneira muito forte. A América vai à guerra construindo uma imagem heróica de quem vai garantir o bem-estar do povo americano, portanto, os soldados que forem a essa guerra automaticamente também se tornarão heróis. Morrer desse jeito é morrer americano, razão pela qual a mãe está orgulhosa pela morte de seu filho. Durante todo o tempo ela insiste que Jimmy morreu como um americano.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Trazendo a Guerra para o Palco*

MOTHER: The main thing to say about Jimmy is that he was na American. A god American... (McNally, 1994: p. 17)

MOTHER: My son died an American! Mothers of the world, may you live to see the day your sons die Americans (McNally, 1994: p. 19)

Lembremos que o povo americano está excessivamente exposto a esse tipo de abordagem do assunto do herói patriota durante toda a sua história. No caso da Guerra do Vietnã, basta lembrarmos de toda uma série de produtos culturais voltados para esse sentido – filmes do tipo *The Green Berets*, estrelado por John Wayne – que enfatizam a importância e a grandeza de se morrer americano, defendendo o American Way of Life.

Morrer lutando significa adquirir o *status* de herói e homem viril, mesmo que em vida não se considerasse a pessoa assim. Como destacamos anteriormente, o próprio cadáver de Jimmy, nos seus momentos de monólogos dirigidos ao público, diz não ter idéia de que tenha sido tão masculino ou tão americano enquanto estava vivo. E seu irmão diz ao pai que não era isso que ele costumava dizer quando Jimmy estava vivo.

A construção de uma nova identidade para Jimmy começa no momento em que ele morre na guerra. A morte confere-lhe um passaporte para o mundo da masculinidade e do patriotismo. O que ele havia sido antes da morte deixa de existir e ele ganha um novo *status*. A partir de então ele será lembrado de acordo com as imagens metafóricas engendradas pelos diversos órgãos oficiais.

Crop, 7, 2001

A metáfora do Estado como pessoa pode ser percebida claramente quando a mãe, orgulhosa por seu filho ter morrido como um legítimo americano, mostra a bandeira do país, que fora mandada junto com o corpo do filho. Ao final de sua fala ela diz: “*Washington se importa.*” (McNally, 1994: p. 19). Ora, Washington, quer tomada no sentido da cidade ou do governo americano – como é o caso aqui – jamais poderia se importar com algo pois não é ser humano. No entanto, o uso desse verbo exprime o modo inconsciente como ao Estado atribui-se tal característica inerente ao homem. O Estado é um ser tão benevolente que até mesmo envia telegrama dizendo que Jimmy não sentiu nada ao morrer, mesmo após ter pisado em uma mina terrestre.

A justificativa da guerra pelos meios de propagação ideológica do Estado faz com que seja aceita sem questionamento, e, quem porventura se atreva a levantar dúvidas quanto à validade do conflito imediatamente passa a ser reconhecido como inimigo da “pessoa” Estado. Isso pode ser visto neste trecho:

MISS HORNE: Is this a moral war?

(...)

FATHER: Real men don't ask questions like that.

SON: She's not a man.

MOTHER: Neither do real Americans. (McNally, 1994: p. 17-18)

A visão do questionador do Estado como inimigo público vem do fato da ausência da percepção de que esse mesmo Estado basicamente existe para defender e validar os interesses das classes economicamente dominantes. Como o papel da ideologia é justamente fazer com que os interesses da classe dominante pareçam ser interesse de

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Trazendo a Guerra para o Palco*

toda a sociedade, qualquer indivíduo que vá contra esses supostos “interesses comuns” passa a ser considerado inimigo.

O questionamento na peça parte muito mais contundentemente da repórter negra. É ela quem tenta despertar a família para as razões por detrás da guerra.

MISS HORNE: Is this a moral war? (McNally, 1994: p. 17)

MISS HORNE: One final question. Why did Jimmy die? (Pause).
(McNally, 1994: p. 19)

MISS HORNE: (Slight change in tone) Did you know your son did know what hit him? (McNally, 1994: p. 20)

Os exemplos acima mostram como a repórter tenta, em vão, fazer com que os membros da família enxerguem que os motivos pelos quais acreditam que o filho morreu não passam de construções metafóricas para justificar a guerra em nome dos interesses dos mais poderosos. O poder da imagem é discutido por Marita Sturker em um livro onde analisa a Guerra do Vietnã e a epidemia da AIDS. Entre outras coisas, diz a autora:

*... the relationship of the camera image to memory and history is one of contradiction. On one hand, photographed, filmed, and videotaped images can embody and create memories; on the other hand, they have the capacity, through the power of their presence, to obliterate them.*¹¹

¹¹ STURKEN, Marita. *Tangled memories. The Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Pres, 1997, p. 20.

Crop, 7, 2001

O papel da TV é de extrema importância no sentido de fazer as pessoas acreditarem que o que elas assistem é realmente “a verdade” sem pararem para questionar se as imagens possam ser manipuladas ou não. Desse modo, toda uma nação pode ser levada a crer em algo através das imagens que vê na TV. É por isso que Jimmy, antes de voltar definitivamente ao caixão, pede à platéia que não assista ao noticiário das seis.

No caso da Guerra do Vietnã, porém, a própria TV e o poder das imagens serviram como elementos que fizeram a opinião pública se voltar contra a guerra, de modo cada vez mais acirrado. As imagens do massacre promovido pelos americanos no sudeste asiático causaram um profundo impacto nos americanos. Segundo o prof. Lakoff, já citado aqui, a censura à imprensa existiu muito pouco nessa guerra, e os órgãos da imprensa não trabalhavam tão atrelados aos aparelhos do Estado, como foi o caso da Guerra do Golfo, por exemplo, onde só se liberavam imagens previamente aprovadas pelos órgãos militares. Desse modo, a partir do final da década de 60, as horrendas imagens mostradas pela TV começaram a fazer com que um número cada vez maior de americanos comesçassem a se questionar se o conflito era mesmo o que o governo queria que eles acreditassem que fosse. Quando a opinião pública interna e internacional começa a tornar-se cada vez mais hostil à guerra foi hora do governo pensar em sentar-se à mesa com o “inimigo amarelo”. Parecia que os “custos” da guerra estavam começando a se tornar maiores do que os possíveis “ganhos” que pudessem vir a ser obtidos. Não se pode inferir do exposto, porém, que a TV fosse contra a guerra; ela simplesmente mostrava as imagens que chocaram o público. Também não queremos com esta sucinta exposição afirmar que a população como um todo passou a ver a guerra como algo imoral, como um país forte dizimando uma população fraca. Quando os custos da guerra sobre os filhos brancos dos lares americanos começaram a ficar altos demais, significava que era hora de pensar em pôr fim à contenda.

Além da TV em si, ainda podemos pensar a respeito da etnia da repórter, quando aventamos possibilidades que tenham levado McNally a escolher logo ela como voz questionadora majoritária na peça. Ela é negra. Sabe-se que o número de soldados negros enviados ao Vietnã era desproporcional à porcentagem de negros na composição étnica do país, portanto, essa parte da população veio a apresentar um forte sentimento de antagonismo à campanha americana desde meados da década, antes que a população branca em geral começasse a questionar o conflito.

A chamada à consciência preconizada pela repórter parece não afetar ninguém da família, a não ser a mãe. Somente quando confrontada com algo concreto em sua própria unidade familiar – a perda do filho no campo de batalha – é que ela começa a sentir os verdadeiros horrores do conflito. Porém, como não fora treinada ideologicamente para isso, ela já não apresenta palavras para justificar a perda que sofrera e só consegue chamar pelo nome de Jimmy. O marido tenta fazer com que ela repita que estava orgulhosa pelo filho, mas nenhum som sai de sua boca, apenas consegue mover os lábios sem produzir som algum (pág. 22). A consciência da perda real do filho e a suspeita de que talvez tenha realmente morrido por nada, ou, pelo menos, não pelos interesses dela ou de sua classe, fazem-na incapaz de se expressar.

Depois que os demais membros da família saem de casa para continuarem com seus afazeres típicos – continuidade de rotina essa que foi a suposta razão pela qual Jimmy morreria – só resta à mãe continuar a chamar pelo filho morto, após perceber que a litania encorajada pelo marido nada pode fazer para restituir-lhe o rapaz.

A peça parece, em sua curta duração, traçar o mesmo caminho da opinião pública americana quanto à guerra. No início vemos todas as justificativas usadas para a armação do conflito na boca dos persona-

Crop, 7, 2001

gens, que acreditam ser a guerra algo benéfico a todos, e, principalmente, necessária para a manutenção do *status quo* vigente. Ao final, o modo de sentir de duas das personagens – a mãe e o próprio Jimmy que em seu monólogos diz não saber o porquê morreu – já apresenta mudanças. Fato semelhante aconteceu em escala social: conforme a guerra ia se prolongando, a opinião pública foi percebendo-a com cada vez mais mau olhos, sendo o conjunto de metáforas usadas para justificá-la, não mais eficaz. Era preciso criar-se outras, e, a do Estado como ser civilizado sentado à mesa de negociação parecia ser uma das adequadas.

Encerrando nossa breve discussão sobre *Bringing It All Back Home* não podemos deixar de citar um dado assaz importante. Assim como aconteceria com a maior parte da produção cultural posterior, os horrores causados pela guerra do Vietnã estão sempre circunscritos aos americanos. O povo vietnamita parece invisível ou implícito está que não sofreu tanto quanto os americanos. Quando se pensa que enquanto os americanos perderam cerca de sessenta mil cidadãos no conflito o Vietnã perdeu estimados três milhões tende-se a concordar com Sturker quando esta diz que:

*“The writing of a historical narrative necessarily involves the elimination of certain elements. Hence, the narrative of the Vietnam War as told in the United States foregrounds the painful experience of the American Vietnam veteran in such a way that the Vietnamese people, both civilians and veterans, are forgotten.”*¹²

¹² STURKEN, Marita. *Tangled memories. The Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*, p. 8.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Trazendo a Guerra para o Palco*

Sturken não cita os civis americanos em sua análise; porém, acreditamos que enquanto a tragédia da guerra não foi trazida para todas as casas, a revolta ou questionamento em relação a ela não começou.

Crop, 7, 2001

Referências bibliográficas

- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 29. ed. São Paulo: Brasiliense. 1989.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998
- DEROSE, David. *Beyond the call of duty*. In Viet Nam Generation Journal & newsletter, V4, N1-2 (April 1992) http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Reviews/DeRose_Beyond_Call.html
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- LAKOFF, George. *Metaphor and war: the metaphor system used to justify war in the Gulf*. In: *Viet Nam Journal & Newsletter*, v3, n3 (novembro 1991). http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor_1.html
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SHANK, Theodore J. *El Teatro Campesino: The Farmworkers' Theatre*. In: MCCONACHIE, Bruce A. & FRIEDMAN, Daniel, ed. *Theater for working-class audiences in the United States, 1830-1980*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.
- STURKEN, Marita. *Tangled memories. The Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1997.
- Terrence McNally: 15 Short Plays*. Lyme, NH: Smith and Kraus, 1994.
- VALLADARES, Eduardo e BERBEL, Márcia. *Revoluções do século XX*. São Paulo: Scipione, 1994.

A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos

*Arlete Cavaliere & Elena Vássina**

*“Para mim o teatro é um grande mistério,
um mistério no qual se acham maravilhosamente
unidos os dois fenômenos eternos, o sonho da
Perfeição e o sonho do Eterno”.*

Richard Boleslavski

Discutir hoje a figura tutelar de Konstantin Stanislávski e sua importância para a história do teatro moderno e contemporâneo pode, à primeira vista, parecer a mera repetição de um axioma. Como já se disse, Stanislávski tornou-se um mito, uma espécie de herói e de mago do teatro, cuja vida e obra, sempre atreladas à história do Teatro de Arte de Moscou, por ele fundado junto com Nemiróvitch-Dântchenko em 1898, não nos cabe mais questionar. Criou-se no mundo todo uma espécie de lenda: o “pai” do realismo no teatro, do teatro psicológico e da verdade cênica. Mas a lenda acabou afinal por eclipsar a verdadeira amplitude da prática e da teoria stanislavskianas para o desenvolvimento da arte teatral no século XX.

* Professoras da área de Língua e Literatura Russa da FFLCH/USP.

Transformar em fórmulas de um realismo estreito, ao qual seu nome aparece muitas vezes ligado, toda uma vida inquieta e mutável, dedicada à formulação constante de hipóteses, de busca e experimentação incessantes no âmbito da prática do espetáculo e da arte do ator, é, sem dúvida nenhuma, reduzir e empobrecer a significação do alcance do projeto estético de Stanislávski.

Mas, por outro lado, é também verdade que conhecer a obra de Stanislávski em sua totalidade e o percurso de seu pensamento sobre a arte teatral ao longo de toda sua trajetória não é tarefa fácil, principalmente fora da Rússia.

Stanislávski escreveu muito e seu famoso “sistema” que ele buscou aprofundar e aperfeiçoar até o final da vida para a consecução de um grande projeto integrador, através do qual toda sua experiência enquanto ator, diretor e pedagogo pudesse ser registrada, segundo uma perspectiva de conjunto, jamais foi concluído.

Se, portanto, esse amplo projeto que deveria integrar no mínimo oito volumes não se completou, o que se tem são partes de um todo, livros que vieram à luz na perspectiva de sua continuidade e desenvolvimento. Além disso, muitos de seus textos ficaram em fragmentos e esboços, textos avulsos, reunidos e publicados bem depois de sua morte. No ocidente a questão é ainda mais complexa, pois é certo que muitos dos escritos stanislavskianos foram traduzidos de forma desordenada, no que diz respeito principalmente à cronologia estabelecida pelo próprio diretor russo.

Estabelecer hoje o conjunto de sua obra e extrair dela uma possível visão totalizante, com o objetivo de recuperar, em última análise, o “sistema” tal como o teria estruturado o próprio Stanislávski, tem sido

Crop, 7, 2001

a preocupação dos estudiosos russos nos últimos anos. Pode-se imaginar que os arquivos de Stanislávski são inesgotáveis. Uma análise do conjunto nos levaria, é certo, a uma releitura e à necessária revisão das partes do “sistema” que até hoje nos chegaram.

Por outro lado, muito da herança do trabalho stanislavskiano se propagou também pelo mundo por outras vias. Não são certamente apenas as traduções desordenadas e a tardia divulgação de seus escritos os responsáveis por incompreensões, desvios ou mesmo reformulações. A difusão de suas idéias e preceitos teatrais se deu também através de atores, assistentes, alunos e seguidores, russos ou estrangeiros, que por razões diversas se separaram do mestre do Teatro de Arte de Moscou e passaram a ser os intérpretes em outros países de princípios e “fórmulas” que pretendiam dar conta de um complexo processo que, no entanto, o próprio Stanislávski considerava inconcluso e que modificava sem cessar a cada ensaio, a cada experiência, a cada espetáculo.

Uma anedota já conhecida que talvez tenha sua parcela de verdade pode ilustrar a questão: um dos atores de Stanislávski lhe declara certa vez com grande alegria: “Konstantin Sierguiêvitch, finalmente compreendi seu “sistema”. E Stanislávski responde: “Sorte sua, eu ainda não o compreendi inteiramente”.

Dessa forma, cabe talvez perguntar: qual Stanislávski chegou ao ocidente? De que maneira essas exegeses puderam transmitir aspectos diferenciados de um “sistema” em plena evolução?

É nesse contexto de reflexões que se deve pensar a herança stanislavskiana nos Estados Unidos.

Não seria possível compreender o caminho de Stanislávski e do próprio Teatro de Arte de Moscou na cena norte-americana sem referir

o nome de Richard Boleslávski (1887-1937), ator de origem polonesa que havia se distinguido em alguns espetáculos do Teatro de Arte. Da mesma forma, não se pode evocar seu nome sem contextualizá-lo dentro do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, fundado na primavera de 1912.

Leopold Sulierjitski, Mikhail Tchékhev, Ievguênie Vakhtangov foram neste período os maiores entusiastas pela pesquisa do “sistema” de Stanislávski e se tornam seus maiores divulgadores, quando o próprio Stanislávski resolve reunir um excelente grupo de jovens e fundar essa espécie de oficina de experimentação de seu “sistema”, num momento em que muitos atores do Teatro de Arte, mesmo seguindo seus princípios teóricos, se opõem a ele e alguns chegam mesmo a duvidar de suas minuciosas análises.

Assim, o Primeiro Estúdio, alojado numa pequena sala (120 lugares) de um cine-teatro localizado à rua Tverskáia no centro de Moscou, define-se desde logo como escola e laboratório do ainda instável “sistema”. O ator Mikhail Tchékhev, sobrinho do grande dramaturgo, chegou a definir o Primeiro Estúdio: “uma assembléia de crentes na religião de Stanislávski”.

O mestre, na busca obstinada de experimentar formas cênicas novas, certamente movido também por toda uma nova dramaturgia que então surgia e que não poderia ser experimentada e nem entrar no repertório da já “instituição” Teatro de Arte de Moscou, segundo suas convicções, serve-se do estúdio para proferir ali aulas e colóquios e propor experimentos para a contínua pesquisa do “sistema”.

Por volta de 1905, Stanislávski já havia tentado experimentar novas formas, sob o influxo de Maeterlinck e de outros dramas simbolis-

Crop, 7, 2001

tas, chegando a confiar a direção de um estúdio àquele que ele considerava um de seus atores mais geniais, Vsévolod Meyerhold. No entanto, o extremismo de seu ex-ator e a diferença marcante de propostas cênicas produziram nesse momento o choque entre os dois diretores.

Agora, no estúdio de 1912, Stanislávski tinha um grande aliado em Sulierjitski. Chamado simplesmente de Súler no Teatro de Arte, tinha sido já seu assistente nas direções de alguns espetáculos e a ele é confiada então a direção e a administração do estúdio. Assim, foi, sem dúvida, Sulierjitski o verdadeiro animador daquele laboratório e viveiro de intérpretes do “sistema” de Stanislávski.

Devoto seguidor do mestre, Súler assim respondia, quando alguém lhe perguntava se o “sistema” não prejudicaria um artista talentoso ao insistir na inteligência: “Quando dizem que o Sr.X atua mal porque sua inteligência supera seu talento, ou vice-versa, tendo a supor que ele não tem nem inteligência nem talento. Toda minha vida tenho odiado a razão quando ela tenta dominar o ator, mas pode ser uma excelente servidora quando se aprende a utilizá-la”.

Dentre as grandes figuras que integraram o Primeiro Estúdio e que se tornaria mais tarde destacado ator e diretor nos Estados Unidos estava Richard Boleslávski.

Em 15 de janeiro de 1913, o Estúdio apresenta sua primeira produção artística, *Gibel Nadiéjdi (O Naufrágio do “Esperança”)*, texto do dramaturgo holandês Herman Heijermans, espetáculo dirigido por Boleslávski. A obra retratava a história de um velho barco que afunda com toda a tripulação constituída por pobres pescadores, manipulados pelo proprietário do barco que os envia a alto mar, com o único fim de receber um polpudo seguro.

O primeiro trabalho do Estúdio agradou bastante Stanislávski: “o espetáculo foi um sucesso extraordinário e revelou, na maneira específica de interpretar dos jovens atores, uma simplicidade e profundidade, desconhecidas até então. Isto se deve, creio eu, ao nosso trabalho conjunto com o sistema”.¹

Para a noite de estréia do espetáculo de Boleslávski, que havia sido supervisionado pelo próprio Stanislávski durante todo o trabalho de preparação, ocorreu um público seleto: Stanislávski, Nemiróvitch-Dântchenko e demais membros importantes da companhia do Teatro de Arte de Moscou. O “sistema” parecia ter passado por sua primeira prova no Estúdio e a representação fora um êxito por todos reconhecido.

No entanto, Richard Boleslávski não era, na verdade, seu seguidor mais zeloso. Já naquela época parecia ser menos fanático com relação ao “sistema” do que alguns de seus companheiros e equilibrava sua excessiva profundidade de experiência emocional com um sentido pronunciado da arte do espetáculo e uma criatividade cênica particular.

De toda forma, não resta dúvida que o Estúdio e seus membros foram um meio de expansão do “sistema” de Stanislávski na Rússia e no exterior. Boleslávski, assim como outros (Mikhail Tchékhev, por exemplo) emigram depois da Revolução de 17, fugindo do poder soviético. É certo também que a própria evolução do Estúdio começava a se distanciar cada vez mais da instituição-mãe, sendo que a maior parte dos atores mais talentosos, como Vakhtángov, Tchékhev e outros se desviaram da direção inicial e seguiram seus próprios caminhos.

¹ STANISLÁVSKI, K. *Polnoe Sobránie Sotchinénii*. Moscou, vol 1, p. 353.

Crop, 7, 2001

No que se refere em particular a Boleslávski, sua trajetória no estrangeiro se inicia por Varsóvia, por volta de 1919-1920, quando lá organiza um grupo de teatro experimental com jovens atores, atua como diretor e pedagogo e trabalha com um importante diretor polonês chamado Leon Shiller.

No verão de 1921 junta-se em Praga a um grupo do Teatro de Arte de Moscou, quando encontra o ator Vassíli Katchálov e monta com o grupo um expressivo “Hamlet”. O espetáculo muito bem sucedido viaja a Berlim, onde Boleslávski se instala por algum tempo, chegando a criar um estúdio formado por outros atores emigrados e a montar peças em alemão. Trabalha também como ator no filme de um diretor alemão, Karl Dreyer, cujo pano de fundo era a Rússia dos anos 1905-1906, tendo contribuído enormemente para o detalhamento histórico e contextual da produção.

Antes mesmo da *première* do filme em Kopenhagem, Boleslávski já havia deixado Berlim para trabalhar em Paris como ator e diretor junto a outros russos emigrados que criavam então suas próprias companhias. Sua temporada francesa está ligada sobretudo à produção de espetáculos chamados “Revue Russe”, espécie de teatro de cabaret, muito em voga na capital francesa.

O percurso de Boleslávski no exterior assume nova direção quando, contratado por um empresário americano, chega a Nova York em outubro de 1922, trazendo na bagagem suas “Revistas Russas” que tanto sucesso haviam feito em Paris. No entanto, foram um estrondoso fracasso tanto de público, quanto de crítica: a cena teatral americana não acolheu bem esse teatro – cabaret “demasiado russo”, “demasiado sério”, como lá o classificavam, devido sobretudo aos matizes dramáticos que lhe imprimia Boleslávski.

Depois da vigésima apresentação em Nova York e a *tournée* na Filadélfia a “Revue Russe” é encerrada por seus produtores e muitos atores se vêem sem trabalho e forçados a voltar para a Europa.

No entanto, a promissora carreira de Boleslávski nos Estados Unidos que parecia nesse momento ter chegado ao fim, estava apenas começando. Uma carta de Stanislávski anunciando as apresentações do Teatro de Arte de Moscou a partir de janeiro de 1923 em Nova York e solicitando seus préstimos para o acompanhamento da companhia na *tournée* pelos Estados Unidos, dava início a um outro período de sua movimentada atividade artística.

Stanislávski solicita a Boleslávski sua assistência nos ensaios dos espetáculos, especialmente com relação à direção das cenas de massa. Além disso, Boleslávski seria o responsável durante toda a estada da companhia de Stanislávski nos Estados Unidos por uma série de conferências e aulas sobre a arte dramática, segundo os preceitos do Teatro de Arte de Moscou e também sobre a metodologia de trabalho de seu diretor.

Em sua primeira conferência no Princess Theatre no inverno de 1923, atores americanos renomados da Broadway faziam parte de um grande público interessado e curioso na metodologia russa para a arte do ator.

Assim, ao sucesso do Teatro de Arte de Moscou na temporada americana correspondia, não apenas a divulgação do grande “método” stanislavskiano, como também a projeção da própria figura de Boleslávski que surgia assim no cenário norte-americano como um grande ator, atuando em alguns dos espetáculos apresentados pelo TAM, e também como sistematizador teórico de seus procedimentos artísticos.

Crop, 7, 2001

No outono do mesmo ano de 1923, o trabalho conjunto Stanislávski-Boleslávski prossegue em Nova York, com uma nova *tournée* do TAM pelos Estados Unidos. Num artigo publicado na revista americana *Theatre Arts Magazine*, Boleslávski considera Stanislávski “um dos maiores gênios vivos”, atribuindo ao mestre a descoberta de uma metodologia que fazia do ator um verdadeiro criador a partir de um trabalho “consciente” e “científico”.²

Já em junho de 1923, Boleslávski junto com um grupo de atores americanos cria The Laboratory Theatre, resultado quase imediato e decorrente do grande sucesso do TAM e das conferências de Boleslávski que haviam despertado entre atores americanos um interesse cada vez maior pela sistematização do “método russo” de atuação do ator.

Mas é bom lembrar que nesta época o debate sobre o futuro da arte teatral estava na ordem do dia, não só nos Estados Unidos como em todo o mundo. Havia uma crescente inquietação de busca de novos caminhos para as artes cênicas e nos Estados Unidos a discussão em alguns grupos se apoiava no caráter “genuinamente norte-americano” que deveria caracterizar a pesquisa do novo teatro americano.

Boleslávski tampouco ignorava toda a experimentação que na Europa e na Rússia levava a arte teatral à exigência de um novo ator, apto a desempenhar uma renovada função sobre o palco, em face das recentes conquistas formais no plano da encenação, da cenografia, etc.

No entanto, desde logo o discípulo de Stanislávski imprime ao seu “American Laboratory Theater” sua firme convicção de que o ator

² Boleslávski, R. *Theatre Arts Magazine*. March, 1923.

deveria dominar uma espécie de gramática de atuação cênica, um sistema básico de jogo interpretativo que o instrumentalizasse para as mais diferentes orientações estéticas que a cena contemporânea então lhe oferecia. Cria e aplica assim em seu Laboratório todo um processo de trabalho para a preparação do ator, inspirado, sem dúvida, nos exercícios stanislavskianos e na sua própria experiência, processo esse que acabaria por ser conhecido, agora não como “sistema”, mas como o “método” stanislavskiano, termo aliás mais adequado para a experiência das lições de Stanislávski nos Estados Unidos.

O “American Laboratory Theater” se transformaria numa das escolas de arte dramática mais importantes do país, tendo sido responsável pela formação de inúmeros atores, conhecidos mais tarde, tanto no cenário profissional norte-americano, como no estrangeiro.

A concepção do Laboratório foi desde logo baseada nos Estúdios Russos do TAM dos inícios do século XX. Os princípios stanislavskianos que presidiram as atividades do Primeiro Estúdio, de onde provinha Boleslávski, impunham-se também aí sob a sua condução. Antes de mais nada, a noção de conjunto e de trabalho coletivo: “amar a arte em si, e não a si mesmo na arte” era uma das máximas do mestre Stanislávski que inspirava toda uma ética de trabalho ao Laboratório, proveniente do próprio TAM.

Sempre tomando o Estúdio do TAM como modelo, Boleslávski considerava o teatro como uma espécie de monastério, um verdadeiro templo, onde atores e público se orientassem segundo uma disciplina inabalável, uma intensa concentração, levando-os quase a uma experiência ascética.

Não é difícil perceber que no anseio de livrar os atores americanos dos clichês do ofício, dos “monstros sagrados” e dos “primeiros

Crop, 7, 2001

atores”, o método de Boleslávski centra-se sobretudo na “revivescência” stanislavskiana (*pereživánie*). O conceito de *pereživanie*, contraposto ao de *predstavlenie* (representação) levaria à experiência interior do ator, colocada a serviço do intérprete para a composição da personagem, para que, fundindo-se com ela, pudesse expressar um “trecho da vida autêntica”. Como conseguir que o ator pudesse criar a personagem e “revivê-la” de forma intensa a cada representação? Tratava-se de alcançar com técnicas conscientes o inconsciente da criação.

Boleslávski difundia assim em seus cursos e atividades do Laboratório os princípios básicos, digamos assim, do primeiro-Stanislávski, aquele que o havia instruído em sua fase moscovita. Tentava estruturar então um conjunto de normas que auxiliassem o ator a provocar em seu interior o “sentimento criativo”.

Aliás, todo o vocabulário utilizado por Boleslávski deriva das lições stanislavskianas. A noção, por exemplo, de “memória afetiva” (*afektivnaia pámiat*), mais tarde chamada por Stanislávski “memória emotiva” (*emocionalnaia pámiat*), foi largamente utilizada no seu American Laboratory Theater para a estruturação da técnica interior do ator, fazendo-o recorrer à própria reserva de antigas emoções e sentimentos para, através do estabelecimento de um canal entre consciente e inconsciente, transportá-la para a vida da personagem.

Para tanto, a criação cênica deveria ser presidida, antes de tudo, por uma espécie de recolhimento do intérprete, um estado de extrema concentração (o “círculo interior” e a “concentração emocional”) que o conduzisse, ao mesmo tempo, a um relaxamento psico-físico, mas também a um estado de extrema atenção para a consecução dos objetivos da ação cênica.

A questão central que acompanha o trabalho de Boleslávski e que foi na verdade a pesquisa de Stanislávski ao longo de toda a sua vida é: como criar em si mesmo, num momento determinado, a emoção exigida pela personagem? A resposta inicial a esse problema se encontra na “verdade psicológica” da imagem artística que deve ser perseguida através da técnica interior do ator. Isto significa para o ator, em última análise, viver intensamente o papel, mas sem dissolver-se nele, sem perder o domínio da sua própria criação. Profunda sensibilidade e extremo domínio de si mesmo conduziram, sem dúvida, a uma genuína criação cênica.

Daí também a necessária diferença entre o “sentimento do ator” (*aktiorskoe samotchúvstvie*) e o “sentimento criativo” (*tvórtcheskoe samotchúvstvie*). O trabalho do ator sobre si mesmo consiste certamente na busca de um conjunto de normas que lhe permitam provocar em seu íntimo o “sentimento criativo”.

O “sentimento da verdade” (*tchúvstvo pravdi*) deve nascer no ator quase que naturalmente se apoiado estiver naquele mágico “se” (*íésli bi*) que se constitui como um estado “poético” e que lhe permitirá passar da vida “real” para uma esfera ilusória, uma outra realidade imaginária que o ator, no entanto, deve aceitar e viver como verdadeira e levá-la à cena com toda sua fé.

Ora, são esses conceitos stanislavskianos que Boleslávski faz penetrar no ambiente teatral norte-americano: a necessidade de uma emoção genuína, de uma concepção do papel e de seu estudo psicológico e ideológico. Mas, claro está, que essa metodologia voltada à disciplina interior do ator, ao mais alto grau de inteligência artística e a um domínio perfeito de todos os seus meios provocará ressonâncias específicas no ator norte-americano.

Crop, 7, 2001

Boleslávski divulga e aplica amplamente nos Estados Unidos todos esses princípios e essa espécie de gramática de interpretação que, afinal, fascinam os atores norte-americanos. É bom lembrar que o grande entusiasmo pelas aulas e conferências do “Boley”, como os americanos o chamavam, faz surgir vários artigos da imprensa, como por exemplo, o de L. Ludwig, intitulado “American Art Theatre – Why not?”, publicado em agosto de 1923 na revista *Theatre Arts Magazine*.³

No entanto, a necessidade de sistematizar e, o mais importante, de adaptar toda essa metodologia ao ambiente e às características do ator norte-americano, resulta num certo didatismo presente, por exemplo, no livro que Boleslávski publica em 1933, sob o título *Acting – The First Six Lessons*.⁴ Até então, cada uma dessas lições havia sido publicada entre 1929 e 1932 na *Theatre Arts Monthly*.

A questão fundamental com que se defronta Boleslávski e que, sob certo sentido, determina a própria transformação do método stanislavskiano nos Estado Unidos, será: como fazer com que toda essa metodologia nascida e criada no ambiente teatral russo possa se adequar aos objetivos e à tradição teatral norte-americanos?

Dessa forma, a adaptação do “sistema” russo ao ambiente artístico norte-americano será objeto da investigação teatral de Boleslávski. Considera, desde logo, que os atores americanos possuem um pragmatismo acentuado e, por serem mais racionais, visam, em primeiro lugar, mais o resultado prático do que os movimentos interiores da psique

³ LUDWIG, L. *American Art Theatre-Why Not?* In: *Theatre Arts Magazine*, August, 1923.

⁴ No Brasil o livro foi publicado com o título *A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

para a construção da personagem. Assim, Boleslávski aplicará o seu método, procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena. Levando em conta a natureza e a psicologia dos atores americanos, bem como sua tradição teatral, o enfoque principal do método será a “ação”, enquanto meio principal para se chegar à construção da personagem cênica.

Boleslávski chegava assim ao que ele considerava o caráter “universal” do “sistema” de Stanislávski, isto é, a possibilidade de sua aplicação e adaptação a contingências artísticas e culturais diferenciadas. O seu Laboratory Theatre tornaria-se com o passar dos anos a mais importante escola de arte dramática dos Estados Unidos, tendo tido como professores e conferencistas nomes importantes, não apenas do teatro russo e europeu, mas do próprio ambiente teatral americano. Balé, cenografia, direção, ginástica rítmica, crítica e história do teatro eram disciplinas ministradas por especialistas de renome. Luigi Pirandello, por exemplo, foi um dos professores convidados pelo “Lab Theatre, assim como, assistentes de Jacques Dalcrose e de V. Fokin chegavam aos Estados Unidos para participarem das atividades pedagógicas dirigidas por Boleslávski.

Uma das figuras centrais desse grupo importante de profissionais que colaborou no Lab Theatre foi Maria Uspénskaia. Junto com Boleslávski, coube-lhe no Lab Theatre o ensino da interpretação, ou seja, a difícil tarefa de ensinar aos alunos norte-americanos a arte de representar, segundo o “sistema russo”.

Assim como Boleslávski, Maria Uspénskaia fora também atriz egressa do estúdio do Teatro de Arte de Moscou e tornou-se muito conhecida nos Estados Unidos, especialmente por sua figura polêmica e contraditória, pelo menos tal como aparece na imprensa da época e também nas memórias de seus alunos e colegas de profissão.

Crop, 7, 2001

Atriz talentosa e brilhante, Maria Uspénskaia decide se instalar na América após uma das *tournées* do Teatro de Arte de Moscou. Integra-se então ao Lab Theatre, onde ministra aulas concorridas de interpretação, sempre com sua voz forte e rouca, consequência do vício do cigarro e do seu vidrinho de “remédio”, isto é, um bom conhaque que ela bebericava durante todas suas aulas, em plena vigência da lei seca nos Estados Unidos.

O ator e crítico Francis Fergusson que acompanhou as atividades artísticas e pedagógicas dos atores russos na América assim descreve a figura de Uspénskaia: “Nas aulas ela literalmente aterrorizava os alunos. Entrava na sala, muito pequena, muito magra e de saltos muito altos, sempre com um copo e um jarro nas mãos e, depois de tomar um ou dois goles daquela água, que todos sabiam se tratar de gim, perguntava, olhando de um só olho pelo monóculo: “E então, que tal a ação?” E logo começava a ensinar a partir de “études”, improvisações sobre as situações mais variadas. E se por acaso não trabalhassem a contento, ela simplesmente os mandava para o inferno”.⁵

Uspénskaia foi uma das colaborações importantes para o trabalho de Boleslávski na América e nos anos 30 ela cria o seu próprio estúdio. Morre mais tarde vítima do alcoolismo.

A história do American Laboratory Theater está ligada à própria evolução da carreira de Boleslávski e do desenvolvimento de seu método nos Estados Unidos.

⁵ FERGUSSON Fr. *The Notion of Action*, apud LITAVRINA, M.G. *Amerikanskaia igra i “ruskii metod”*: Richard Boleslávski i ievó niu-iorskii “Laboratornii teatr”. In: *Mnemozina-Dokumenti i fakti iz istorii otetchestvenovo teatra XX veka*. Moscou, Editorial URSS, 2000. p. 390.

O primeiro período de Boleslávski centrado nas atividades do Laboratório encerra-se por volta de 1926. Um dos principais trabalhos que marcou essa fase foi o espetáculo baseado na peça de Shakespeare, “12º noite”. Na verdade, tratava-se de uma remontagem do espetáculo criado no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, mas que em solo americano não possuía o mesmo vigor.

Parecia interessar mais a Boleslávski neste período o processo de criação do ator, ou seja, o trabalho de preparação interior do ator, do que o resultado final, isto é, o espetáculo acabado.

Além disso, pode-se dizer que o próprio “sistema” de Stanislávski passava nas mãos de Boleslávski por algumas transformações e revisões, cujos desdobramentos cênicos apontavam já para outros caminhos e para novas direções. Segundo a estudiosa russa da obra de Boleslávski, Maria Litravina⁶, o trabalho de Boleslávski estava muito centrado no ator, enquanto indivíduo, embora em seus escritos ele acentuasse a importância dada por Stanislávski ao processo coletivo na criação do espetáculo.

O período de 1926 e 1929 que compreende os três últimos anos da atividade pedagógica de Boleslávski no Lab Theater, o diretor russo torna-se conhecido no ambiente artístico da Broadway, onde obtém muito sucesso com encenações grandiosas, cuja direção, envolvendo grande número de atores em cena, demonstrava também a maestria de Boleslávski quanto ao trabalho coletivo e o princípio de conjunto cênico que, afinal, provinha dos ensinamentos do Teatro de Arte de Moscou.

⁶ LITAVRINA, M.G., *op. cit.*, p. 385.

Crop, 7, 2001

Em 1929, Boleslávski deixa Nova York para assinar um contrato com Hollywood. Inicia-se a última e ainda muito ativa fase de sua carreira artística. No Lab deixa em seu lugar Francis Fergusson e convida outra ex-atriz do TAM, Maria Guermanova, para levar adiante as atividades pedagógicas e artísticas do Lab. No entanto, as relações da famosa atriz com os alunos não eram das melhores e os espetáculos que monta, onde sempre protagonizava as heroínas principais, levam pouco a pouco o Lab Theater ao fracasso artístico e financeiro.

Boleslávski, por outro lado, teve uma carreira brilhante em Hollywood e seu nome esteve ligado a grandes estrelas do cinema americano que atuaram em seus filmes, como Marlene Dietrich, Gary Cooper, Charles Laughton, Charles Boyer, etc.

O “homem-máquina”, como era também chamado no meio cinematográfico, realizaria 15 filmes até o momento de sua morte, em 17 de janeiro de 1937, aos 49 anos, vítima de um infarto fulminante.

Mas o grande herdeiro das idéias de Stanislávski sabia ter deixado já semeado o caminho para a continuação de seus ensinamentos sobre a arte do ator e do “sistema”. Assim, a segunda etapa da divulgação do sistema de Stanislávski nos Estados Unidos está ligada ao nome de Lee Strasberg.

Quando jovem, Lee Strasberg assistira várias vezes a todos os espetáculos do TAM: fascinava-lhe a interpretação dos atores russos e aquela espécie de “segredo especial” com o qual compunham desde as personagens principais até os papéis secundários. Strasberg logo se intera do sistema de Stanislávski, tendo frequentado os cursos de R.Boleslávski no Laboratory Theatre durante seis meses e ali aprendido a técnica da memória afetiva para o trabalho do ator. É o próprio Strasberg que

declara: “Em 1924, devido principalmente à visita do Teatro de Arte de Moscou, resolvi me tornar um ator profissional. (...) Os ensinamentos de Konstantin Stanislávski e seus discípulos mudaram não apenas a minha vida, mas todo o teatro do século XX.”⁷.

Em 1931, reunindo jovens atores e diretores, Lee Strasberg funda o Group Theatre que buscava, em última análise, disseminar em solo norte-americano o sistema de Stanislávski, e, em particular, as bases do trabalho e da preparação do ator, segundo as lições do mestre russo.

No entanto, desde logo o “sistema” transforma-se cada vez mais num “método” de atuação, na medida em que a ênfase parece recair agora numa série de exercícios para o treinamento do ator. Lee Strasberg se utilizará de modo parcial do sistema de Stanislávski, conferindo primordial importância ao aspecto emocional na criação do papel, isto é, ao inconsciente do ator, enquanto base fundamental para a construção da personagem e da “verdade interior”. Seguindo essa orientação, os atores do Group Theatre acabam por dar ao sistema stanislavskiano um viés muito particular, apenas parcialmente de acordo com as lições do mestre.

Já em meados dos anos 30, divergências e discussões começam a surgir com relação ao “método” ensinado por Lee Strasberg nos Estados Unidos, principalmente quanto ao aspecto “behaviourista” e o caráter de adestramento que tinham ali se transformado na “única verdade” do sistema de Stanislávski.

Em 1934, Stella Adler, uma das importantes atrizes do Group, encontra-se pessoalmente com Stanislávski na França para elucidar o

⁷ STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão – o desenvolvimento do método*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990, p. 63, 65.

Crop, 7, 2001

“sistema”. O próprio Stanislávski assim relata o encontro: “Chegou em Paris para falar comigo uma mulher completamente enlouquecida. Eu já a conhecia da América. Era uma atriz muito dotada. Tinha trabalhado no teatro, depois saiu e entrou na escola...para aprender o meu sistema. Não sei o que Boleslávski e Uspenskaia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro... interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se contra mim... e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que o senhor fez comigo?” Dizia que o meu método tinha se espalhado pela América e de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu sistema, perdera o seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu sistema”.⁸

Ao voltar a Nova York, Stella Adler elucidou a seus colegas do Group Theatre questões fundamentais, cuja problemática ela própria esclarecera junto ao mestre. Por exemplo, à função da memória afetiva e da experiência pessoal do ator para a criação da personagem, aspecto por demais valorizado pelos atores americanos, Adler contrapõe a grande atenção dada por Stanislávski às circunstâncias propostas pelo próprio texto e a importância do “se mágico”, como elemento fundamental para o desenvolvimento da imaginação criadora do ator: “Stanislávski deixou muito claro para mim que um ator deve ter uma enorme imaginação, livre e não inibida pela autoconsciência. Compreendi que ele era um ator inflamado pela imaginação e por isso ensinou-me como era importante usá-la no palco. Então explicou-me em detalhes como era importante usar as circunstâncias.”⁹

⁸ VINOGRADSKAIA, N. *Jisni i tvortchestvo Stanislavskovo*. Moscou, 1976, Tomo 4. p. 367.

⁹ ADLER, S. *Técnica da Representação Teatral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, p. 140.

Também em 1934, o próprio Strasberg vai a Moscou e lá assiste a vários espetáculos do TAM e de outros teatros. Chega a se encontrar com Meyerhold, mas evita o encontro com Stanislávski, talvez por temer a suas críticas.

Em 1947, Elia Kazan funda com ex-atores do Group Theatre o Actor's Studio, cuja direção artística ficaria a cargo de Lee Strasberg a partir de 1951. O método americano se solidificava e se expandia cada vez mais, especialmente, através do desenvolvimento da indústria cinematográfica americana.

No Actor's Studio Lee Strasberg continua a enfatizar o processo psicanalítico e a sondagem do inconsciente no trabalho do ator. Segundo a estudiosa russa Tatiana Butrova a principal diferença entre o método americano e o sistema de Stanislávski baseia-se no fato de que “Stanislávski sublinhava a imaginação como o fundamento da interpretação do ator e assim, conseguia chegar à verdade emocional, enquanto Strasberg extraía a verdade emocional das profundezas do inconsciente do ator. Esta inclinação exercia, certamente, uma forte atração no cinema, onde o primeiro plano sublinha a intimidade de certas cenas.”¹⁰

Segundo Butrova, isso explica também porque muitos dos atores norte-americanos são extremamente talentosos no cinema, e nem sempre possuem a mesma destreza no palco. Certamente, isto se deve à formação do ator norte-americano segundo um método, baseado não apenas nas idéias de Stanislávski, mas também alimentado pelas teorias de Freud. Como chegou a declarar Iúri Liubímov, um dos mais significativos diretores do teatro russo contemporâneo, “o teatro americano

¹⁰ BUTROVA, T. *Lee Strasberg. Ópit portreta*. IN: Zapadnoe iskustvo XX vek, São Petersburgo, Nauka, 1997, p. 87.

Crop, 7, 2001

absorveu Stanislávski de uma forma estranha. Misturou Stanislávski e fez uma espécie de *coktail*: Lee Strasberg com Freud.”¹¹

Não se deve, portanto, perder de vista que o “sistema” de Stanislávski se guiava por preceitos teóricos derivados da experiência empírica. Na Europa e na América, como se viu, se converteram no “Método”, muitas vezes defendido e praticado com um extremismo que o elevou à categoria de verdadeiras “leis sagradas”, uma espécie de Bíblia da arte teatral, respeitada e aceita sem concessões.

É claro que nem Stanislávski e nem o Teatro de Arte de Moscou podem ser considerados os responsáveis por tal exagero e idolatria. Segundo o criador do “sistema”, essa “gramática da interpretação” não podia substituir a “verdade interior” e o talento. Seus preceitos básicos não eram princípios dogmáticos, mas, isto sim, resultado de contínuas experimentações. Nas diversas etapas de sua própria evolução, Stanislávski enfatizou este ou aquele elemento de sua teoria. Seria, afinal, um desvio de interpretação considerá-la como dogmas de um cânone. Não se pode esquecer que, como alerta Stanislávski, “o sistema não é um “livro de culinária”; quando se quer fazer algum prato, basta olhar o índice, abrir a página – e pronto. Não, o sistema é toda uma cultura, dentro da qual é preciso crescer e se educar durante anos e anos. É impossível decorar o sistema, ele deve ser assimilado e digerido de maneira que entre no sangue e na carne do artista. Deve se tornar sua Segunda natureza e nele confluir orgânico de uma vez por todas, fazendo-o renascer para o palco.”¹²

¹¹ LIUBÍMOV, I. *Portreti na stenakh i jivie traditsi*. In: *Stanislávski v meniaichemsia mire*. Moscou, Editora MKTS, 1994. p. 162.

¹² STANISLÁVSKI K. *Sobránie sotchinénii v 8 tomakh*, Moscou, 1954-1961, V.3, p. 309-310

Estética Teatral de Brecht: Fôlego de Gato?

*João Alfredo Dal Bello**

Quanto tempo duram as obras? Tanto quanto ainda não estiverem concluídas. Pois enquanto exigem trabalho não entram em decadência. Convidando ao trabalho, retribuindo a participação, sua existência dura tanto quanto convidam e retribuem.

Bertolt Brecht

Um pouco além do centenário do nascimento de Bertolt Brecht (1898) e um pouco antes do cinquentenário de sua morte (1956), o *enfant terrible* da dramaturgia continua suscitando polêmica nos bastidores do mundo do teatro, aqui e acolá. Referendado ou refutado, ele ainda é um referencial indispensável no fazer dramaturgício. Bem lembrou Gerd Bornheim (1995) que “de Brecht discute-se tudo. Os seres e os não seres. Discute-se até mesmo, e principalmente, a própria validade de seu teatro, quer-se saber se ele continua ou não tendo razão de ser.”

* Doutor em Letras – Língua e Literatura Alemã pela USP - Professor da Universidade Federal do Paraná.

Explica-se a indagação – que me parece salutar – pela sacralização internacional de Brecht, especialmente nos anos subseqüentes à última guerra mundial. É claro que as provocações brechtianas encontraram ecos diferenciados nas diferentes partes dos hemisférios; em todas causou, pelo menos, alguma inquietação. Aqui no Brasil, mormente nos anos sessenta, o *escritor de peças* contou com significativo número de “brechtianos de carteirinha”, para usar a expressão de Fernando Sabino. Do perigo que tal sacralização pode oferecer lembra Ernst Wendt:

Não foi por mero acaso que Max Frisch disse, há algum tempo, que Brecht já atingira, há muito, a “ineficiência evidente de um clássico”, que a sua obra era celebrada “musealmente”, diluída por intérpretes diligentes, passando, no fundo, para o âmbito desse teatro culinário que Brecht odiara a ponto de considerar seu objetivo primordial refutá-lo e eliminá-lo. [...] Clássicos – afirma esta tese – são “desatualizados”, portanto sem efeito; representamo-los e assistimos a eles por motivos de cultura, de representação, de prazeres culinários; recebemo-los gratuitamente como “legado”, não nos desafiam, não exigem nada de nós. Ao contrário: na sua estranheza à nossa realidade cotidiana confirmam justamente essa realidade. (Wendt, 1966)

Em outra circunstância, o mesmo Bornheim, exerce reflexão sobre se a queda do muro de Berlim não invalidaria tudo:

O que sobra, portanto, de Brecht? Nem baste lembrar aqui o inconformismo do poeta com as ortodoxias das estéticas normativas, ou a sua já referida aptidão de reinventar caminhos, ou ainda, mais simplesmente, lembrar que o nosso dramaturgo não é autor de uma obra unívoca. Seja sufi-

Crop, 7, 2001

ciente constatar que os problemas colocados por Brecht ao longo de suas peças estão longe de deixar o público indiferente, eles se impõem, desenvolvem o questionamento, aguçam o espírito crítico – são problemas não-resolvidos. E qual o interesse em sepultá-los? Entende-se, por isso, que o teatro brechtiano continue atuante e merecedor dos encômios de seu sempre numeroso público. [...] Observo, para concluir, que, de certa forma o nome de Brecht é como que promovido por uma vantagem que faz dele um caso realmente singular: é que se trata do maior teórico do teatro de todos os tempos. (Bornheim, 1995: 5-8)

Não creio que se possa dar conta do fazer teatral de Brecht isolando-o do marxismo, pois um enfoque simplesmente estético-formal passaria ao largo da natureza e da essência de sua obra. Brecht conferiu ao teatro uma função significativa no contexto do desenvolvimento social. Permitiu que participasse da crítica e do desmascaramento dos fatos sociais e se apresentasse como plataforma de discussão aberta à dialética e à liberdade de expressão artística. Recordo aqui a palavra de Pasta Júnior:

[...] o nome de Brecht [...] é indissociável, sim, do marxismo, o que, aliás constitui parte essencial de sua força. O exame de sua obra, todavia, além de revelar o mais heterodoxo e inventivo dos marxismos, mostra algo como um levantamento enciclopédico do mal-estar no capitalismo. Esta é a matriz geradora de temas e formas em sua obra, de modo algum o referendamento do stalinismo. O presente recuo do mundo socialista, aliás, apenas torna esse fato cada vez mais visível para qualquer leitor de boa fé. (Pasta Júnior, 1995)

DAL BELLO, João Alfredo. *Estética Teatral de Brecht: Fôlego de Gato?*

Brecht escreve em 1948 o *Kleines Organon für das Theater*, que, junto com outros escritos, configura a sistematização de sua estética teatral, merecedora de atenção até hoje pela ressonância encontrada entre atores, diretores, dramaturgos e espectadores das mais diferentes convicções artísticas e políticas.

Vejamos agora como o próprio Brecht entendia ser a tarefa do teatro:

O teatro destas décadas deve entreter, ensinar e entusiasmar a massa. Ele deve oferecer obras de arte que mostrem a realidade de tal forma que o socialismo possa ser construído; portanto, deve servir à verdade, ao ser humano e à beleza. (Gesammelte Werke, 16 : 941)¹

Há nesse trecho cunho de profissão de fé e um resumo das metas a serem atingidas pelo teatro. Destrinçando-os, encontraremos os seguintes elementos:

- Deve ser um teatro inserido na atualidade. Não mais do que decênios é o espaço de tempo para que seja testado. O desejo de fazer obras de longo alcance, para Brecht, nem sempre deve ser saudado e nunca se deve ir adiante sem primeiro voltar para checar a direção. Cabe aqui, mais uma vez, a observação de Bornheim:

Isso nos leva a lembrar um traço muito peculiar do modo como Brecht via o seu próprio pensamento e a razão de ser

¹ Doravante as citações desta obra serão indicadas pelas iniciais GW, número do tomo e número da página.

Crop, 7, 2001

de sua obra: ele sabia que a arte é, antes de tudo, efêmera. Questão de coerência: se o seu teatro quer dissecar as contradições sociais, é para que o homem aprenda a superá-las. Mas, ao fazê-lo, aquela dissecação perde sentido. E é isso mesmo: o teatro se quer agora mortal. (Bornheim, op. cit.)

- Não é por acaso que as peças do autor sofreram sucessivas revisões e reescritas. Basta lembrar, por exemplo, que *Vida de Galileu* teve três versões. A primeira ocorre em 1938, quando se cumpriam trezentos anos do processo movido contra o cientista italiano, e coincidentemente outro processo, em que a verdade foi transformada em mentira, instalou-se na Alemanha: o do incêndio do *Reichstag*. Aqui a tônica recai sobre a astúcia de Galileu, que, ao renegar suas convicções diante dos ferros da Inquisição, tinha como alvo concluir os *Discorsi*. O cientista comparece como um homem de quem não se pode dizer ser íntegro, muito semelhante a intelectuais, engenheiros, técnicos e cientistas alemães vinculados ao nazismo. O dramaturgo não se limitou a mostrar, na figura de Galileu, como um Estado autoritário nivela e manipula as pessoas, mas foi adiante, interpelando os culpados, demandando-lhes a mesma postura do protagonista: revisão do posicionamento assumido e, quanto possível, reparação da falta cometida, em nome do compromisso do intelectual com a verdade. A segunda versão decorre da guerra nazista e da convicção de que certas opiniões manifestas na primeira já não se sustentavam, ou seja, no texto anterior, Brecht ainda concedia aos cientistas culpados uma certa remissão; agora sua sentença é drástica: mesmo que pretendam reparar sua culpa, eles são traidores da sociedade e inimigos do gênero humano. Nessa tarefa, colaborou o ator inglês Charles Laughton, que também representou Galileu, e foi redigida entre 1945 e 1946, ao final da guerra, nos Estados Unidos. É conhecida, portanto, como “versão americana”. Aqui Galileu – o “pai da nova física” – é expos-

to como *pars pro toto* de cientistas e pensadores. Por fim, a terceira versão, a “berlinense”, apoiada na “americana”, acontece entre 1954 e 1956, na iminência da bomba H e de cobalto: Brecht acentua o conflito entre Galileu e as autoridades, seu fracasso social e sua autocondenação. Novo na peça é a injunção feita aos cientistas de um juramento hipocrático no sentido de humanizar sua *praxis*. Não há como negar que o dramaturgo dispunha de sua obra como um laboratório destinado à manipulação da idéia, de acordo com a demanda, neste caso, social: *work in progress*, portanto;

- Deve ser um teatro voltado para a massa, que conquiste, com uma dramaturgia interessada na representação de fenômenos sociais e com uma interpretação realista dos clássicos, um novo público, que até então não se acostumara a ir ao teatro. Diga-se, de passagem, que ele não conseguiu atrair aquela platéia em que prevalecessem os operários;
- Deve ser um teatro que entretenha, ensine e entusiasme. Parece haver uma opinião generalizada de que uma grande diferença separa a aprendizagem da diversão: a primeira pode ser útil e necessária, mas apenas a segunda é prazerosa. No *Organon*, afirma Brecht que a mais nobre função que encontra para o teatro é a de produzir representações de acontecimentos transmitidos ou inventados para a *fruição prazerosa* do espectador (GW, *op. cit.*: 663), que será convencido de que a dicotomia entre aprender e divertir-se não é de natureza obrigatória e imutável, e mesmo que o teatro seja didático, sendo bom teatro, será sempre divertido;
- Deve ser um teatro que se oponha à arte pela arte. Longe de Brecht a fetichização da autonomia estética da obra! Concebido para ter efeito pedagógico sobre o espectador, o dramaturgo esperava que esse procedesse, depois da representação, a uma revisão crítica de sua atitude em face das circunstâncias sociais tratadas pela arte.

Crop, 7, 2001

Mostrou-se, repito, radicalmente avesso à estratificação e elitização da arte, uma vez que esta não pode se dissociar dos interesses maiores da humanidade. Ora, numa sociedade dividida em classes, tais interesses *serão* defendidos pela luta entre elas. É por esta razão que Brecht afirma, ao levantar a bandeira da luta de classes como categoria poética:

Ninguém pode estar acima das classes em luta, já que ninguém pode estar acima dos seres humanos. Enquanto estiver dividida em classes, a sociedade não dispõe de um porta-voz comum. Portanto, **não tomar partido** só pode significar para a arte: pertencer ao partido **dominante**. (GW, *op. cit.*: 687)

Essas exigências feitas à arte decorrem de uma visão de mundo, de uma postura política que abraça até a estética. É assim que, se Brecht rejeita a arte pela arte, o faz porque: a) rejeita a ordem social tradicional de exploração e privilégios; b) rejeita a cultura burguesa, que não é universal, mas sim a de uma classe, a dos dominadores. Por conseguinte, recusa-se a sublinhar uma arte teatral de apoio e manutenção da sociedade da qual é cria e reflexo e anatematiza-a pelo seu princípio estético determinante: ver e sentir com os olhos e a alma de outrem. Isto implica supressão da diferença entre o espectador e aquilo que se expõe no palco, quer dizer, fica abolida a distância entre platéia e palco. A entrega passiva do espectador à arte cênica desvinculada de sua realidade pessoal faz dele um consumidor alienado da observação crítica e julgadora. A esse tipo de arte teatral Brecht se refere com epítetos pouco lisonjeiros como “culinária” ou “tráfico de droga mental”;

- Deve ser um teatro que mostre a realidade. Em novembro de 1928, respondendo à pergunta se o drama deve apresentar alguma tendência, Brecht assim se expressa:

É possível que não deva, mas é certo que tem. Qualquer drama que não tenha apenas a tendência de fazer dinheiro certamente evidenciará alguma outra. (GW, 15 : 168)

Lembro-me de que, em outra passagem, o dramaturgo prega: “sem opinião e intenção nada se pode representar” (GW, 16 : 687). Mais adiante dirá que pouco importa se o objetivo maior do teatro seja o de propiciar o reconhecimento do mundo; fato incontestável é que o teatro tem de representar o mundo, e esta representação não pode ser enganosa, como é a do teatro burguês, empenhado em mascarar as contradições, em sugerir harmonia e idealização, propondo desta forma que o *status quo* não poderia ser outro. Para o dramaturgo Brecht isto não corresponde à realidade e deve, portanto, ser suprimido em favor de um teatro realista. É assim entendendo que, em 1946, ao referir-se à redação de *Vida de Galileu*, diz ser sua tarefa produzir um retrato sem maquiagem de uma nova época (GW, 17: 1106), e

- Deve ser um teatro engajado na construção do socialismo. Brecht encontra, como já dito, uma função social para a estética, ou seja, ele ultrapassa o tradicional estudo do belo, quer quanto à possibilidade de sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que possa suscitar no homem.

A maior parte das pesquisas realizadas no campo da teoria teatral brechtiana teve uma orientação quase exclusivamente estética e poetológica. Seus intérpretes reforçam a intenção de mudança da sociedade como base daquela teoria e limitam-se a analisar os meios utiliza-

Crop, 7, 2001

dos em sua função na obra de arte, ou seja, promovem apenas um estudo das condições e dos efeitos da criação artística. Com isto escapa-lhes a base extra-estética, ou seja, a filosófica e social. Müller lembra que Brecht lamentou ter sido sua teoria simplesmente estetizada e reconheceu não ter conseguido deixar claro que o épico de seu teatro é uma categoria do social e não da estética formal, a ponto de questionar-se seriamente se não seria mais conveniente desistir de uma vez do conceito de épico (Müller, 1972 : 29).

Do exposto entendo que Bertolt Brecht confere ao teatro uma evidente função social: quer que ele critique e elucide as condições sociais, por um lado, e que, por outro lado, seja um espaço de discussão e experimento de caminhos alternativos. A posição de Brecht pode ser comparada à de Diderot que, pretendendo superar o drama absolutista em favor do drama burguês, propõe, ao mesmo tempo, a utopia de uma nova forma de sociedade. Não é sem razão que Brecht, especialmente nos trabalhos para o *Berliner Ensemble*, busca a tradição do Iluminismo burguês para demonstrar o paralelismo da situação revolucionária. O que em Schiller se apresenta como fruição moral evidencia-se no fazer dramático brechtiano como prazer da crítica e da transformação social. É na tradição revolucionária do Iluminismo que encontramos a vertente da revolução proletária encampada pelo seu teatro.

A ação terá, então, o caráter de modelo, de exemplo, de parábola. Por isso serviu-se Brecht generosamente e a seu bel-prazer da história, buscando e reformulando temas já elaborados dramaticamente para rerepresentá-los como novo material de reflexão, tanto que suas fábulas podem situar-se nas mais diversas épocas históricas do Ocidente, na antiguidade grega e na romana, na Renascença, na Guerra dos Trinta Anos, no século do Iluminismo, na atualidade, no contexto asiático. Da distância temporal e espacial do modelo, Brecht extraía uma atualização teatral via estranhamento, ou seja, na impossibilidade de identificar-se

naturalmente com a representação, o espectador encontraria no “código desfuncionalizado” um modelo teatral apto para induzi-lo à reflexão racional da proposta contida na fábula.

Ainda que multifacetado em suas pretensões de forma e conteúdo, entendo que o teatro brechtiano apresenta uma muito significativa unidade de embasamento científico, função pedagógica e metodologia artística, o que me faz concordar com Marianne Kesting ao pronunciar, há quase trinta anos, como em voz profética, confirmada hoje nas palavras dos pensadores até aqui citados:

A grande fascinação exercida pela obra de Brecht durante sua vida e que também pode ser sentida na subsequente geração de dramaturgos e diretores advém da significativa e coesa concepção sistemática, na qual ele reúne filosofia, drama e metodologia da encenação, teoria do drama e da representação. Se hoje uma grande parte dos autores vivos está “infectada” por Brecht deve-se ao fato de que a posição dele ainda não foi superada por uma outra concepção com a mesma coerência e significação. (Kesting, 1969: 71-72)

Concluo estas considerações com outra palavra abalizada que atravessou décadas sem perder sua atualidade. Penso no texto de Roland Barthes, de 1955, em que considerava a revolução proposta pelo teatro de Brecht. Nela encontrava o pensador a vantagem maior de um desafio aos hábitos e gostos arraigados no público “domesticado” por uma moral secular, e às próprias “leis” esclerosadas das técnicas teatrais. Ainda que se pudesse negar qualquer outra qualidade ao novo modo de ver e fazer teatro *à la mode brechtienne*, uma virtude indiscutível e salutar não lhe poderia ser negada: a do espanto e do escândalo. Em suas palavras:

Crop, 7, 2001

Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; [...] **que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; [...] que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação.** (Barthes, 1970: 130-131)

Seja como for, bem faremos se atentarmos às considerações de Barthes, especialmente neste momento, em que o conhecimento e as manifestações culturais, arredios ao isolamento em blocos nacionalistas ou de coloração cultural-ideológica, extrapolam seu contexto inicial, expondo-se à crítica universal. Creio que tal postura honraria o *escritor de peças* que, aliás, não pedia mais que isto:

Não necessito de pedra tumular, mas se necessitarem de uma para mim, gostaria que nela estivesse: Ele fez sugestões, nós as aceitamos. Por uma tal inscrição estaríamos todos honrados. (Brecht, 1986 : 319)

DAL BELLO, João Alfredo. *Estética Teatral de Brecht: Fôlego de Gato?*

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BORNHEIM, Gerd. O que fazer agora com o teatro?. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2.jul.1995.
- BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, v. 1-20.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913 – 1956*. Trad., sel., posf. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Kesting, Marianne. *Panorama des zeitgenössischen Theaters*. 58 literarische Porträts. rev. u. erw. Aufl. München: Piper, 1969.
- MÜLLER, Klaus-Detlef. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. 2.erw. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 1972.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. Um teatro ao mesmo tempo presente e inacessível. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25.fev.1995.
- WENDT, Ernst et al. *Bertolt Brecht*. Bad Godesberg: Inter Nationes, 1966.

O Hiperdrama e as Mudanças na Narrativa Dramática

*Luci M. Collin Lavallo**

Da mesma forma que a passagem do século XIX para o século XX foi marcada pela Revolução Industrial hoje, na passagem de um século para outro, vivemos uma Revolução Informacional¹ sustentada sobretudo pelo advento dos computadores e das subseqüentes relações que com eles desenvolvemos em nosso cotidiano. O ciberespaço², o uso de PCs, e principalmente da Internet, vêm transformando vários âmbitos do conhecimento e a literatura, naturalmente, também responde à estas transformações. Penetrando no estudo da literatura, na leitura

* Professora da Universidade Federal do Paraná e Doutoranda da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

¹ Como sugere J. LOJKINE (1995, p. 11), a década de 1990 representa os primórdios da revolução informacional, processo que se inicia com uma “revolução tecnológica em conjunto”.

² Ciberespaço ou espaço cibernético é o universo digital formado pela “instauração de uma rede de todas as memórias informatizadas e de todos os computadores”. LÉVY, P. “A Emergência do Cyberspace e as mutações culturais” *in*: PELLANDA (2000, p. 13).

e na criação literária, o mundo digital alargou os limites da tradição escrita rompendo com os princípios de linearidade e da 'stasis' impostos pelo papel e suscitando reconceitualizações da textualidade (agora muito mais intertextualidade), da leitura (agora interativa) e do papel do leitor (um leitor-criador).

Este trabalho analisa o impacto da tecnologia do computador sobre o drama, detendo-se mais especificamente sobre a produção, a transmissão e a recepção do hiperdrama, um fenômeno de literatura eletrônica ainda parcialmente conhecido. Previamente ao estudo do hiperdrama, contudo, há que se compreender o conceito de *hipertexto*.

No início do século XX o prefixo "hiper" foi usado na física para descrever um novo tipo de espaço que estava sendo definido pela teoria da relatividade de Einstein – o "hiperespaço". Tomando emprestada esta expressão, a literatura aplicou-a a textos "vistos de uma nova maneira", aos quais passou a denominar de "hipertextos". Vannevar Bush, cientista de computação, foi o primeiro a usar o termo "hipertexto" quando, em 1945, previu o aparecimento dos PCs em um artigo onde descreveu um sistema de informações a serem veiculadas através de um equipamento capaz de operar como nosso cérebro, por associação de pensamentos, ligando assuntos relacionados. Em 1965 Theodor Nelson usou oficialmente a expressão "hypertext"³. Tentando organizar um grande número de informações, Nelson desenvolveu um sistema de edição de hipertexto. Hoje a mais avançada concepção de hipertexto é a World Wide Web (*www*) na Internet, uma rede hipertextual ligando as informações entre os sites distantes.

³ NELSON (1981, p. 36): "O hipertexto é uma escrita não seqüencial, um texto dividido que permite ao leitor escolher a parte de seu interesse".

Crop, 7, 2001

O *hipertexto* é, como define F. CASALEGNO (2000, p.19), um texto “composto de blocos de palavras, ou de imagens, conectados eletronicamente, conforme múltiplos percursos, numa textualidade sempre aberta e infinita”. Compreendendo hipermídia, o hipertexto apresenta informações visuais, sonoras e animadas e assume uma dinamicidade possível apenas no ambiente digital. Assim, através do uso de ferramentas hipertextuais o leitor pode “abrir” o texto para diversas significações.

Sistemas de múltiplos percursos, os hipertextos dialogam com o leitor “colocando à sua disposição múltiplas ferramentas para trabalhar sobre uma proposição inicial ou uma coleção de dados (...). Assim a diferenciação entre autor e leitor poderia apagar-se para certos gêneros literários.” (LÉVY, 1998, p.18-19). Apresentando instigantes possibilidades à literatura, as qualidades do hipertexto passaram a despertar o interesse tanto em teóricos de literatura quanto em escritores. Recursos como uma história dentro da outra e o ‘flashback’ são precursores do hipertexto. Conceitualizando uma “textualidade ideal” Roland BARTHES (1972, p. 145), já na década de 1970, utiliza termos como ligação, nó, rede, teia, percurso e descreve um processo em que o leitor entra no jogo dos significantes da escrita para “accomplir, par son travail, le pluriel du texte”. Muitos autores, como Borges, Cortázar e Fowles, entre outros, exploraram técnicas alternativas para a narrativa linear buscando mais flexibilidade textual. Com as facilidades de acesso ao computador que hoje temos formou-se um universo literário eletrônico: diversos escritores vêm publicando eletronicamente e este mercado editorial conta já com uma estrutura que envolve não apenas grandes editoras mas também uma crítica especializada significativa. Mas como se configuram as mudanças que a hiperliteratura propõe quando se fala em drama?

O *hiperdrama* é uma forma recente de teatro que surge a partir de roteiros escritos em hipertexto. De acordo com Charles DEEMER⁴, um dos mais respeitados teóricos e hiperdramaturgos da atualidade, as peças em hiperdrama “(...) generate into simultaneous story-lines that are developed with scenes running simultaneously throughout a performance space. An audience member, who cannot be in more than one place at one time, makes a series of choices that determines the flow of action (...)”. Para ver *toda* a ação um membro da platéia deve assistir às performances diversas vezes.

Modelo de como o mundo real, cheio de escolhas, funciona, o hiperdrama desafia o princípio da Visão Única, da platéia imóvel e do palco limitado. A ação da peça de hiperdrama não é linear, uma cena acontecendo após a outra, mas simultânea, com várias cenas acontecendo em diversas partes do “espaço performático” (que substitui o palco) ao mesmo tempo. Na verdade quando o leitor faz sua escolha, esta será linear, pois sempre este leitor vê, lê ou escuta itens seqüenciais, um após o outro, linearmente. O que é novo no hipertexto é a possibilidade da *escolha*, a interação do leitor para decidir qual dos muitos caminhos deverá seguir, que *opção* no texto lhe agrada mais. Em um hiperdrama ao vivo, a escolha sempre envolve seguir ou não um ator que está deixando uma determinada cena; na leitura de um hiperdrama a escolha é similar, seguindo o *script*. Devemos observar que, apesar da platéia poder escolher, as escolhas possíveis são estabelecidas pelo criador da peça, ele cria o universo da linguagem dentro do qual tudo acontece.

⁴ Ver *Theater Network Magazine* “The Deal”: A Hyperdrama Demo” em <http://www.teleport.com/~cdeemer>

Crop, 7, 2001

Para ilustrar o mecanismo de leitura de um hiperdrama, incluímos a seguir um trecho de “Chateau de Mort”⁵, de Charles Deemer:

(Jack, Polo, Heather and Medalion are in the upstairs bedroom)

HEATHER: Want to go downstairs for a drink?

MEDALION: Why not?

HEATHER: Jack? I'm really sorry about your dad.

JACK: Thanks, hon.

(The women leave to go downstairs.)

READER INTERACTION:

Do you want to follow the women or stay here with the men?

Make your choice below:

/>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>/

/

/

(After the women are gone:)

(The women head downstairs, running into Brown)

JACK: Polo, I know that you...
Hello.

BROWN:

POLO: Hey, man,
for the last time,

HEATHER: Have
you seen Dr. Brodey?

⁵ *Idem*, aqui citado com autorização expressa do autor.

it's not my concern that you got
a weirdo for an old man.

Hear what
I'm saying? So where's the stash?

(etc.)

BROWN: I think
he's in the dining
room.

HEATHER: Thanks.

Do you want to go:

/>>>>>/

/

/

(new scene)

(new scene)

teatro tradicional:

- a platéia senta passivamente e a ela é mostrada uma estória
- há personagens com mais presença no palco e personagens menores
- a ação é linear

hiperdrama:

- a platéia é móvel e constrói em conjunto uma “versão” particular do enredo que está sendo desenvolvido, determinado pelo fluxo da ação que alguém decide seguir.
- todos os atores permanecem no espaço de performance durante todo o tempo tornando as distinções sem sentido
- a visão é linear mas a ação é múltipla – há várias narrativas ao mesmo tempo

Crop, 7, 2001

- a platéia observa a certa distância, como se olhasse através de uma quarta parede
- a estória é mantida em “segredo” até o final, quando identificamos um enredo central e um ou dois sub-enredos
- todos que estão na platéia assistem a mesma peça, que é criada de acordo com as escolhas do autor
- a platéia está dentro da própria ação, freqüentemente em proximidade com os atores, como se fosse invisível
- cada “visão” da “peça” serve como um *input* adicional na visão maior sobre a peça que resulta quando alguém finalmente viu toda a ação, o que requer várias “visões”
- cada pessoa da platéia cria a peça de acordo com as escolhas individuais no decorrer do enredo

Após este roteiro hipertextual apresentamos uma comparação básica entre o teatro tradicional e o hiperdrama:

A assimilação destas novas propostas para o drama é um processo que ainda encontra uma certa resistência por parte dos interessados em teatro. Na encenação/leitura de um hiperdrama alguns espectadores acham frustrante o fato de que ver/ler a peça uma única vez não transmite a peça por inteiro (o que outros já gostam, pois são motivados a assistir/ler uma peça diversas vezes). A respeito deste estranhamento que o espectador/leitor possa demonstrar, o próprio Deemer adverte que a dinâmica “crie-sua-própria-peça” não é para qualquer pessoa e que a complexidade do hiperdrama realmente “incomoda” alguns espectadores. Há ainda o fato de que, na encenação ao vivo, alguns membros da platéia podem se sentir inibidos pela proximidade com os atores

(observe-se também que em peças de hiperdrama os atores devem estar preparados para combinarem as habilidades tradicionais com a improvisação). Outra peculiaridade é que a produção das peças em hiperdrama é difícil pois há que se escolher como “cenário” grandes casas, hotéis, restaurantes, bancos, ou seja, amplos espaços que permitam várias performances ao mesmo tempo. No entanto, dificuldades à parte, cresce o número de hiperdramaturgos e do público interessado neste fenômeno, que deve ser entendido como uma nova forma, não um substituto potencial para as formas tradicionais de teatro.

A Revolução Informacional que vivemos vem recriando a percepção e a comunicação humanas. O rápido crescimento da rede eletrônica global coloca a consciência hipertextual como uma condição da contemporaneidade, com uma dinâmica que reflete a imagem de uma sociedade complexa, fragmentada em tribos, policêntrica e em rede. Refletindo a culminação lógica das tendências pós-modernas de se considerar o leitor como um “companheiro” na construção do significado de uma obra o hiperdrama representa o desenvolvimento de uma linguagem de descoberta, a linguagem da Era da Informação. Demonstrando que o drama vem assumindo um novo estatuto, tanto para os dramaturgos quanto para o público, o hiperdrama pode sugerir parte do que vai ser o teatro no século XXI.

Crop, 7, 2001

Bibliografia

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris:Seuil, 1972.

CASALEGNO, Federico *in*: “Hiperliteratura, sociedades hipertextuais e ambientes comunicacionais”, Revista *Livro Aberto*, março, 2000, n.15.

DEEMER, Charles. *Theater Network Magazine* “The Deal: A Hyperdrama Demo”. Em <http://www.teleport.com/~cdeemer/index.html>.

LÉVY, Pierre. *A Máquina Universo, criação, cognição e cultura informática*. PA:Artmed,1998.

LOJKINE, Jean. *A Revolução Informacional*, SP:Cortez, 1995.

NELSON, Theodor. *Literary Machines*, USA:Swarthmore, 1981.

PELLANDA, Eduardo (org.). *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. PA: Artes e Ofícios, 2000.

Ficção Científica e Teatro: uma curta introdução

*Roberto de Sousa Causo**

Largamente considerada como filha da Revolução Industrial, a ficção científica se consolidou como gênero literário no século XIX – quando era chamada de *scientific romance* na Inglaterra, e de *voyage extraordinaire* na França –, mas a partir de tradições narrativas que freqüentemente recuavam centenas ou milhares de anos no passado: a viagem fantástica ou imaginária, o conto maravilhoso, a sátira e a utopia, o romance de cavalaria e o conto gótico, etc. A proeminência que a ciência e a tecnologia alcançaram no século XIX permitiram a essas formas encaixarem-se no novo espírito dos tempos, à medida que a fantasia e a especulação sobre o futuro ou sobre os mecanismos da sociedade podiam contar agora com uma justificativa científica. Esse novo elemento deu às narrativas não apenas uma aceitabilidade maior ou a possibilidade de dialogar com o florescente conhecimento científico, mas fez com que assumissem uma *potencialidade* que as permitia dialogar também com o futuro ou com o que o esforço humano poderia

* Graduado pela área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

ambicionar. É por essa razão que o romance de 1818, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1797-1851), se tornou conhecido como o primeiro romance moderno de ficção científica, embora seus aspectos góticos tenham lhe dado popularidade também como obra de horror¹. Ao contar a história de Victor Frankenstein e do homem artificial por ele criado, o romance se torna uma alegoria sobre responsabilidade paterna, diante do novo poder de criação e transformação social representado pela tecnologia.

Os autores de *scientific romances* ou *voyages extraordinaires* de maior repercussão no século XIX foram o francês Jules Verne (1828-1905) e o inglês H. G. Wells (1866-1946). Ambos produziram, entre vários tipos de enredo, histórias de vôos tripulados à Lua. Quando o cineasta francês Georges Méliès (1861-1938) enfrentou o desafio de realizar aquele que muitos consideram o primeiro *feature film* da história do cinema (tinha 21 minutos de projeção, contra 1-3 da maioria das fitas da época), ele se inspirou em *De la Terre à la Lune* (1865), de Verne, e *The First Man on the Moon* (1901), de Wells, para produzir o seu *Le Voyage dans la Lune*, de 1903, fita de grande importância por mostrar, pela primeira vez, o potencial dramático do então novo meio. Ao escolher filmar um *scientific romance*, Méliès incorporou na arte nascente do cinema a sua potencialidade da realização futura, hoje mais que nunca identificada com o poder de transformar imaginação e sonho em realidade – ou a realidade em sonho ou imaginação –, graças aos avanços tecnológicos da produção cinematográfica.

A ficção científica continua fortemente identificada com o cinema e com *esse* cinema em particular: de alta tecnologia e de virtuosismo

¹ O autor que advogou essa hipótese com maior dedicação e competência foi o inglês Brian W. Aldiss, em seu ensaio *Billion Year Spree*, de 1973).

Crop, 7, 2001

de imagens. A ponto de alguns observadores brasileiros (Wilson Martins entre eles) acreditarem que a literatura de ficção científica teria sido superada por sua encarnação cinematográfica – afirmativa que implica enxergar o gênero tão somente como entretenimento para as massas, agora adaptado à era das imagens. A ficção científica como literatura supostamente dirigida às massas seria a sua obsolescência declarada pela arte sinérgica, industrial que é o cinema.

A interação entre cinema e literatura de ficção científica é bem mais complexa do que isso, porém. Esse “entretenimento para as massas” de que falam os críticos é basicamente produto do sucesso do filme de George Lucas, *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*; 1977), que transformou a ficção científica no carro chefe do cinema-espetáculo. Por sua vez, a fonte de *Guerra nas Estrelas* é um subgênero criado nas páginas das revistas especializadas, que haviam surgido a partir de *Amazing Stories* (a revista que lançou a expressão *science fiction*) em 1926. Esse subgênero se tornou conhecido como *space opera*, e é largamente visto como uma criação do norte-americano E. E. “Doc” Smith (1890-1965). O sucesso de *Guerra nas Estrelas* motivou o reaparecimento de uma outra *space opera*, *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*), que já fizera sucesso como adaptação para a TV, do subgênero.

A *space opera* se caracteriza por amplos movimentos no espaço – sistemas solares e galáxias inteiras se tornam o palco no qual se movem corporações, impérios e agências de proporções semelhantes. Para permitir a mobilidade num cenário tão vasto, toda a tecnologia se refere a uma superciência muito além do que os conceitos atuais podem anteciper: são naves que viajam mais rápidas que a luz (barreira intransponível segundo a ciência de hoje), armas que destróem (ou constróem) planetas inteiros, aparelhos que abrem passagens entre as dimensões. Muitas vezes essas hipérboles da imaginação tecnológica encontram reflexo em

habilidade mentais super-humanas – a ”força” ou o poder telepático do Sr. Spock, em *Guerra nas Estrelas* e *Jornada nas Estrelas*, respectivamente.

Por sua vez, essas duas produções foram responsáveis pelo *revival* da *space opera* também na literatura, tornando-o um dos subgêneros da ficção científica de maior sucesso comercial nas livrarias.

O impacto desses filmes e do seu sucesso de bilheteria tornou a ficção científica extremamente vinculada ao cinema-espetáculo de custo de dezenas de milhões de dólares. O vínculo é tão forte que pouca gente é capaz de aceitar o contexto freqüentemente despojado do teatro como meio válido para o gênero. Mas nem só de *space opera* é composta a ficção científica, e a existência de subgêneros mais modestos em seu escopo permite não apenas a produção de filmes de orçamento menor, mas também de peças de teatro.

A primeira adaptação de um livro para uma peça foi justamente de *Frankenstein*, o primeiro romance moderno do gênero, encenado em 1823. O espetáculo, de Richard Brinsley Peake, chamou-se *Presumption, or The Fate of Frankenstein* e deu origem a mais de cem peças inspiradas no romance da autora. Estavam mais na linha de espetáculos de *vaudeville*, enfatizando aspectos góticos em detrimento aos aspectos mais especulativos presentes no romance de Shelley. O clima gótico acabou penetrando na versão cinematográfica mais famosa do romance, o *Frankenstein* (1931), de James Whale, que foi na verdade adaptado de uma peça de Peggy Webling. Um imbróglio de transcodificação – do romance para o teatro e do teatro para o cinema, e do cinema para outras áreas da cultura popular, incluindo histórias em quadrinhos.

Outra obra que trafega na fronteira entre o gótico e a ficção científica, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, novela de Robert Louis

Crop, 7, 2001

Stevenson lançada em 1886, foi adaptada para o teatro “imediatamente após” sua publicação (Clute & Nicholls, p. 1216).

Mas “As primeiras peças originais significativas apareceram nas décadas de 1920 e 30”, porém (Clute & Nicholls, pp. 1216-1217). A mais citada é provavelmente *R.U.R.: Comédia Utópica em Três Atos e um Prólogo*, do austro-húngaro Karel Capek (1890-1938).

A peça, publicada e encenada em 1920, deu ao mundo a palavra “robô”, sugerida a Karel por seu irmão Josef. O seu significado em checo seria o de uma espécie de “trabalhador servo” (*serf-labor*). Aqui porém o termo define uma classe de homens e mulheres artificiais criados em grande escala para trabalhos na indústria, agricultura e serviços. Como são seres de componentes orgânicos e não mecânicos, como a palavra “robô” veio a indicar, uma certa confusão se estabeleceu: na verdade, os robôs de Capek seriam chamados hoje de “andróides”, palavra que “primeiro apareceu em inglês em 1727 em referência a supostas tentativas pelo alquimista Albertus Magnus (*circa* 1200-1280) de criar um homem artificial” (Clute & Nicholls, p. 34).

O Prólogo se inicia com a chegada de Helena Glory, que vem visitar a fábrica dos robôs, Rezon’s Universal Robots, fato raro mas concedido pelo diretor, Harry Domin, seduzido pela beleza da moça. Mas Helena logo admite que sua presença ali tem o objetivo de revoltar os robôs contra os seus fabricantes (Capek, p. 142), advogando que os andróides da R.U.R. deveriam ter os mesmos direitos que os demais seres humanos. A princípio suas idéias são ridicularizadas pelos dirigentes da empresa, que enxergam nos andróides uma “massa” de seres sem vontade própria e sem ambições – basicamente a visão comum dos aristocratas sobre o proletariado ou o campesinato. Em seguida, Domin revela o seu sonho utópico em relação aos andróides:

Mas antes de dez anos, os Rezon's Universal Robots terão produzido tanto centeio, tantos tecidos, tanto de tudo, que diremos: as coisas perderam todo o valor. Que cada um leve aquilo de que precisa. Não haverá mais miséria. Sim, estarão todos desempregados. Mas não haverá mais trabalho que fazer, pois as máquinas vivas farão tudo. Os Robots vestir-nos-ão e alimentar-nos-ão. Os Robots farão os tijolos e construirão as nossas casas. Os Robots escreverão todos os algarismos e varrerão todas as escalas. O trabalho será suprimido. O homem só fará aquilo que lhe apetecer. Libertar-se-á de todos os cuidados e da humilhação do trabalho. Viverá apenas para se aperfeiçoar. (Capek, p. 147)

Isso eqüivale, grosso modo, ao que se vem dizendo dos avanços tecnológicos desde a Revolução Industrial – que ela libertará o homem para a vida do espírito.

O Prólogo termina com Domin pedindo Helena em casamento e o Primeiro Ato abre com os dois casados, após um lapso de dez anos. O leitor sabe ainda que a encantadora e idealista Helena é amada não apenas pelo diretor da empresa, mas pelo corpo de diretores. Um deles, Gall, o “chefe da seção fisiológica e experimental das fábricas R.U.R.”, sensibilizara-se com as idéias da moça e inserira modificações na produção dos andróides, tornando-os mais aptos para a dor e os sentimentos. Como resultado indireto, passados dez anos os andróides estão preparados para a revolta e a tomada do poder, numa espécie de imensa sublevação do proletariado. Contudo os meios para a sua própria reprodução lhes são subtraídos, e eventualmente, com o fim do ser humano, virá também o fim do ser humano artificial.

Crop, 7, 2001

Os muitos elementos marxianos da peça são combinados para escapar a um posicionamento ideológico claramente marxista. Embora a crítica ao capitalismo esteja muito bem marcada, o destino final dos andróides sugere uma fragilidade intrínseca à ditadura do proletariado. A inspiração de Capek é francamente frankensteineana e a sua crítica se dirige a incapacidade do homem moderno em controlar a sua dependência da tecnologia e dos monolíticos esquemas econômicos. Capek continuaria a explorar essa mesma linha no seu impressionante romance *A Guerra das Salamandras* (*Válka s mloky*; 1936), em que salamandras inteligentes são descobertas na Terra e rapidamente empregadas como mão-de-obra barata; uma de suas capacidades é o trabalho submarino, e quando elas alcançam um número apreciável, ameaçam a humanidade com o poder de remodelar os continentes.

R.U.R., porém, termina com uma nota esperançosa, quando, no Segundo Ato, um dos dirigentes da empresa, Alquist, reconhece num casal de andróides, Primus e Helena (batizada assim em homenagem a Helena Glory), as características de um “casal primordial”, novo Adão e Eva capazes de amar e de fugir à tendência coletivizante dos andróides. Eles talvez fundem uma nova sociedade, com a esperança de que seja uma sociedade em bases novas: “Crescerá no meio de um deserto. Tudo aquilo que fizemos, tudo aquilo que edificamos não lhes servirá para nada; as nossas cidades e as nossas fábricas, a nossa arte, as nossas idéias... tudo isso não lhe servirá para nada e, apesar de tudo, não desaparecerá! Sere-mos só nós que desapareceremos. As nossas casas e as nossas máquinas, os nossos sistemas desabarão e os nomes dos grandes tombarão como folhas mortas: só tu, amor, crescerás e florirás por cima das ruínas e confiarás aos ventos a pequena semente da vida.” (Capek, p. 223-34)

A peça pressupõe grandes movimentos de “massas” humanas e a presença sempre insinuada de uma superciência e tecnologia. Capek lida com as limitações do palco referindo-se a esses elementos, extrain-

do força dramática do que não é visto por meio das reações vibrantes e continuadas dos personagens. As referências se dão enquanto a ação acontece, significando risco de vida para os personagens. Os aspectos apocalípticos do enredo se manifestam através da manipulação eficaz de todas as implicações referentes à revolta dos andróides e ao fim da espécie humana. Segundo o crítico inglês Brian Stableford, “Capek se contrasta agudamente com os escritores [de ficção científica] alemães e americanos [do período], e supera os pessimistas ingleses, com respeito à sua suspeita quanto ao progresso, e pelo seu tipo único de comédia negra fatalista” (Stableford, p. 73).

É interessante notar ainda que os elementos presentes em *R.U.R.* faziam parte do tipo de ficção científica realizada desde a segunda metade do século XIX. Nos anos vinte e trinta do século XX o norte-americano Stanton A. Coblentz (1896-1982) escreveu, como parte da produção de *pulp fiction* em revistas especializadas, romances satíricos que lidavam com ansiedades marxianas próprias do período pós-I Guerra Mundial (novamente, os movimentos de massas populares, o capitalismo especulativo, a mecanização da sociedade, e o belicismo cada vez mais catastrófico) e aspectos apocalípticos semelhantes aos de Capek. As convenções e dispositivos literários da ficção científica lhes serviram bem o bastante.

Outras peças de teatro de ficção científica, escritas diretamente para o meio, incluem *Back to Methuselah* (1922), de George Bernard Shaw, a primeira peça a tratar do assunto “evolução”; *Wings Over Europe*, de Robert Nichols e Maurice Browne, que já tratava de armas atômicas em 1928; *The Bedbug* (1929) e *The Bathhouse* (1930), do satirista russo Vladimir Mayakovsky; e *Bliss* (1934) e *Ivan Vasilievich* (1935-6), de outro satirista russo, Mikhail Bugakov – todas usando o subgênero da viagem no tempo para expor as mazelas do sistema soviético (Clute & Nicholls, p. 1216).

No pós-guerra, novas obras originais surgiram. Arthur Koestler escreveu a comédia de humor negro *Twilight Bar* (1946), “sobre dois alienígenas que ameaçam destruir a Terra a menos que os habitantes de uma pequena ilha alcancem a felicidade em três dias” (Clute & Nicholls, p. 1216). J. B. Priestley foi o autor *Summer Day’s Dream* (1949) e Upton Sinclair escreveu *A Giant’s Strength* (1948) e *The Enemy Had It Too* (1950) – todas sobre a guerra nuclear, tema comum na época. Já Elias Canetti “escreveu duas peças em que a sociedade busca a utopia: numerando todos os cidadãos de acordo com uma previsão das datas dos seus falecimentos (*Die Befristeten*, 1956), ou banindo espelhos ou outros dispositivos de vaidade (*Komödie der Eitelkeit*, escrita em 1934 e encenada em 1950)” (Clute & Nicholls, p. 1216). Na peça *Voyage to Tomorrow* (1950), do autor egípcio Tawfík al-Hakím, dois assassinos condenados recebem uma chance de regeneração através de uma viagem espacial.

Retornando aos aspectos da transcodificação e do potencial de certas obras de ficção científica para fugirem dos estereótipos impingidos ao gênero, é interessante analisar o caso de “Flores para Algernon” (*Flowers for Algernon*), de Daniel Keyes. Segundo o acadêmico norte-americano Eric S. Rabkin,

Flowers for Algernon é uma obra única, embora a história básica exista em pelo menos cinco formatos distintos: o conto original de Daniel Keyes publicado como “Flores para Algernon”² in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (abril, 1959); a versão expandida para romance de Keyes [...] pri-

² Esta versão existe em português, parte do volume *Os Melhores Contos de FC de Júlio Verne aos Astronautas*, enquanto que a versão romance permanece inédita, daí a razão de ser mantida aqui nos eu título original.

meiro publicada como *Flowers for Algernon* (Harcourt Brace, 1966); *The Two Worlds of Charlie Gordon*, um teledrama da U.S. Steel Hour; *Os Dois Mundos de Charlie* [Charlie], um *feature film* de Hollywood (1968); e *Charlie and Algernon. A Very Special Musical*, primeiro produzido em Chicago (1981). Como um conto e romance, este é talvez a história de ficção científica mais largamente lida nas escolas públicas americanas. Todavia nem o romance nem o teledrama nem o filme sustentam marca alguma, tais como uma nota do editor ou música “alienígena” assustadora, indicando que a história seja uma ficção científica. “Flores para Algernon” recebeu o Prêmio Hugo 1960, dado pelos fãs na Convenção Mundial de Ficção Científica, para melhor conto do ano, e reescrito de suas trinta páginas originais para as dimensões de um romance, *Flowers for Algernon*, embora editado como uma ficção mainstream, recebeu o Prêmio Nebula 1966, dado pelos membros profissionais da Science Fiction Writers of America, como o melhor romance de ficção científica do ano [...]. O sucesso do teledrama impeliu o seu astro, Cliff Robertson, a conduzir um esforço para transformar o teledrama e o romance em *Charlie*, que possivelmente se tornou o ponto alto da carreira de Robertson: ao revisitar o papel título, Robertson recebeu o seu único Oscar (Melhor Ator). (Rabkin, p. v-vi)

A história acompanha a trajetória de Charlie Gordon, um retardado mental de trinta e poucos anos, alçado à condição de gênio por um experimento científico. Mas os efeitos são passageiros, e Charlie perde as suas habilidades intelectuais recém-adquiridas, e volta à condição de deficiente. Os elementos tecnológicos são praticamente inexistentes, a

Crop, 7, 2001

ponto do crítico estruturalista Robert Scholes ter afirmado que o romance pode ser chamado de “ficção científica mínima”:

Ela estabelece apenas uma descontinuidade [o procedimento neurológico que aumenta a capacidade intelectual] entre o seu mundo e no nosso [onde o procedimento não existe], e esta descontinuidade não requer nenhuma reorientação apreciável das nossas assunções acerca do homem, natureza ou sociedade. Todavia essa ruptura com o normal eleva toda a história para fora de nossa situação familiar de experiência. (Scholes, p. 54)

Estruturado como o diário de Charlie, o conto permite ao leitor acompanhar o seu desenvolvimento intelectual, no paralelismo entre a prosa inicialmente infantil e desconexa, repleta de erros de ortografia e sintaxe, e que aos poucos se desenvolve numa exposição clara e numa auto-análise psicológica profunda. E, em seguida, o retorno a uma prosa própria de um homem de idade mental inferior aos dez anos. No romance esse efeito derivado da narrativa mais compacta se torna mais esgarçado, mas possibilitou ao autor incluir mais comentários sobre as neuroses da sociedade norte-americana da época e realizar uma psicanálise em torno da rejeição de Charlie por sua mãe (espelhando a rejeição social). Como produção cinematográfica a história deu a Robertson a possibilidade de uma *performance* brilhante, o sonho de qualquer ator dramático.

Não disponho de dados sobre o musical, mas qualquer leitura do romance revelaria o seu potencial para um drama de teatro – as situações são facilmente divisíveis em cenas de ambientação variada e densa. E não há em qualquer um dos formatos dessa ficção científica, nenhum

dos elementos ou convenções mais comumente associados ao gênero: alienígenas ou naves espaciais, cenários futuristas (a história é contemporânea) ou paisagens extraterrestres, robôs ou mutantes.

Ray Bradbury, o conhecido escritor de ficção científica, tem mantido um vínculo com o teatro, adaptando seus próprios escritos ficcionais para o palco. Três contos formam a amarração de *The World of Ray Bradbury* (1964), e histórias interligadas aparecem em *As Crônicas Marcianas* (*The Martian Chronicles*; 1977), adaptado de uma das obras clássicas do autor, também vista como mini-série na televisão. Muitos contos de Bradbury foram adaptados para o formato de teledramaturgia na série *Ray Bradbury Theatre*, produzida para o canal de cabo Sci-Fi Channel.

O clássico de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*), foi adaptado por David Rogers em 1970, e *Um Cântico para Leibowitz* (*A Canticle for Leibowitz*) de Walter M. Miller, Jr., por Richard Felnagle em 1986. O primeiro é uma sátira distópica sobre um futuro de massificação e programação social; o segundo uma história de pós-holocausto nuclear, amparada por reflexões religiosas.

Ralph Willingham, que preparou o verbete sobre teatro para *The Encyclopedia of Science Fiction*, afirma que os

dramas de [ficção científica] mais notáveis a partir da década de 1960 têm sido aqueles feitos por dramaturgos profissionais, empregando premissas ou a iconografia familiar da fc para propósitos não relacionados à fc. Antonio Buero Vallejo explorou os efeitos sociológicos da Guerra Civil Espanhola através dos olhos de dois pesquisadores do futuro, em *El tragaluz* (1967). De Sam Shepard, “The Unseen Hand” (1969) apresenta um alienígena fugitivo que

Crop, 7, 2001

busca a ajuda de três foras-da-lei do Velho Oeste [...] (Clute & Nicholls, pp. 1216-17)

Essa última premissa lembra narrativas pertencentes à tradição de ficção científica e fantasia desenvolvida por Richard Matheson, Charles Beaumont, Ray Bradbury e Harlan Ellison, popularizada na televisão por meio da série em formato de antologia, *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*; 1959-1964), criada pelo escritor Rod Serling. Em tais narrativas, situações quotidianas ou cristalizadas como pertencentes a certas áreas da cultura popular, são descentralizadas e subvertidas pela inserção de elementos fantásticos.

O teatro de ficção científica, especialmente no mundo anglófono, tem se mantido em cena até este nosso início do século XXI, e seria meramente referencial listar mais obras. Basta dizer que tem assumido a forma de comédia ou de musicais, mantendo diálogos intertextuais tanto com outras formas dramáticas (cinema ou televisão) quanto com a própria literatura de ficção científica.

No Brasil não são desconhecidas peças dotadas de elementos fantásticos. Contudo o emprego dos deslocamentos propiciados pela ficção científica em particular, para enxergar a realidade contemporânea a partir de ângulos inesperados, tem sido amplamente ignorado.

Uma exceção foi a peça “O Pedestre”, baseada no conto “The Pedestrian” de Ray Bradbury, encenada com a autorização do autor na I Convenção Brasileira de Ficção Científica. O enredo fala de um homem que aprecia caminhar sozinho à noite. Em um de seus passeios, ele é cercado por policiais pertencentes a um aparato repressivo. Aqui também se trata de ficção científica mínima ou minimalista: um simples

Sousa CAUSO, Roberto de. *Ficção Científica e Teatro: uma curta introdução*

deslocamento basta para sugerir, com alguma força, um futuro totalitário onde atos, que nos parecem os mais corriqueiros, são vistos como subversivos.

A I Convenção Brasileira de Ficção Científica aconteceu em São Paulo, em setembro de 1965, quando o Brasil entrava no segundo ano da ditadura militar.

Crop, 7, 2001

Bibliografia

- AYLESWORTH, Thomas G. *Monsters and Horror Movies*. New York: Gallery Books, s.d.
- CAPEK, Karel. “R.U.R.: Comédia Utópica em Três Actos e um Prólogo”. In *Os Melhores Contos de FC de Júlio Verne aos Astronautas*, Lima de Freitas, ed. Lisboa: Edições Livros do Brasil, Coleção Argonauta N.º 100, s.d.
- CLUTE, John & Nicholls, Peter, ed. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin’s Press, 1993.
- GUNN, James, ed. *The Road to Science Fiction Volume 6: Around the World*. Clarkston, GA: White Wolf Publishing, 1998.
- HARDY, Phil. *Science Fiction: The Aurum Film Encyclopedia*. London: Aurum Press, 1991.
- RABKIN, Eric S. “Introduction”. In *Flowers for Algernon*, Daniel Keyes. Norwalk: The Easton Press, 1995.
- SCHOLES, Robert. *Structural Fabulations*. Notre Damme: University of Notre Damme, 1975.

Rei Lear. William Shakespeare.

Tradução, Introdução e Notas de Aíla de Oliveira Gomes.
Edição Bilíngüe. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. pp. 361.

*Resenhado por José Roberto O'Shea**

Na abertura de um simpósio sobre a tradução da dramaturgia shakespeariana, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em dezembro de 2000, Jean-Michel Déprats, um dos mais prolíficos e bem-conceituados tradutores de Shakespeare na França, destacou o fato de o tradutor de obras 'clássicas' ver-se não apenas entre dois idiomas e duas culturas, mas entre dois momentos históricos: o momento de composição do texto e o momento da sua recepção. O posicionamento do tradutor diante desse desafio, aliando-se mais à fonte ou ao alvo, implicará, consciente ou inconscientemente, estratégias de distanciamento ou aproximação no ato tradutório. No mesmo simpósio, o Professor Alessandro Serpieri, da Universidade de Florença, falando a partir da sua grande experiência como tradutor da poesia dramática shakespeariana, delineou o cabedal esperado de alguém que se proponha a traduzir Shakespeare: conhecimento do período histórico e do teatro em que era encenada a visão de mundo da Inglaterra elisabetana e jacobiana, com todas as suas contradições; familiaridade com toda a obra shakespeariana (lírica e dramática), como meio de acesso, tanto quanto possível, aos significados atribuídos por Shakespeare a

* Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

palavras e expressões; conhecimentos de crítica textual que possibilitem o processamento adequado das inúmeras variações lexicais, dos frequentes dilemas textuais e dos neologismos; e competência teórica no que concerne às peculiaridades do discurso dramático, permitindo a devida retextualização da *teatralidade* das falas (que, afinal, serão enunciadas do palco, juntamente com a ação, decerto, através da ação).

O *Rei Lear* de Aíla de Oliveira Gomes, publicado pela Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2000, enfrenta com galhardia o ‘desafio de alianças’ a que Déprats alude, buscando um difícil equilíbrio, uma *via media*, entre o clássico e o contemporâneo, e é resultado do trabalho de uma tradutora que reúne as raras qualidades enumeradas por Serpieri. Somando-se à mais recente experiência brasileira na tradução dessa complexa obra shakespeariana – traduzida por Carlos Alberto Nunes (na década de 1950), Cunha Medeiros e Oscar Mendes (na década de 1960), Millôr Fernandes (1981) e Barbara Heliodora (1998) –, a tradução que ora vem a público tem méritos que não surpreendem os que conhecem os trabalhos anteriores da tradutora. A Professora Aíla é acadêmica de larga experiência, anglicista de formação, com grande prática em pesquisa e docência, especialista em tradução e versão de poesia, tradutora premiada, em cujo extenso currículo destacam-se primorosas traduções de Emily Dickinson e Gerard Manley Hopkins, bem como versões para a língua inglesa de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Cecília Meireles. Aíla segue a tradição do que Dirk Delabastita e outros chamam de *traducteurs universitaires* (na França, por exemplo, Jules Derocquigny, René Lalou, Pierre Messiaen, Henri Fluchère e outros).¹ Na verdade, mais do que uma ‘simples’ tradução, o

¹ No caso específico de *Rei Lear*, merece destaque a edição francesa organizada por François Heurtematte, com prefácio de Madame Marie-Thérèse Jones-Davies, em que as duas versões originais da peça (*in-quarto* e *in-folio*) são traduzidas por Jean Malaplate e publicadas paralelamente aos originais (Paris: José Corti, 1993).

trabalho da Professora configura uma verdadeira edição crítica – brasileira – de *Rei Lear*, oferecendo ao leitor uma publicação bilingüe, anotada, comentada, acompanhada de ensaios introdutórios e bibliografia.

O rigor acadêmico da empresa fica logo evidente, na clara definição do texto fonte utilizado na tradução: a segunda Edição Arden, publicada em 1969, sob a responsabilidade de Kenneth Muir. Sendo *King Lear* peça de ‘textos múltiplos’, pode ser alvo de objeção a escolha de uma edição moderna convencional (*conflated*), se levarmos em conta que, em geral, tais edições são fruto do trabalho de editores que, a partir do século XVIII (já com a edição a cargo de Alexander Pope, 1723, mas, principalmente a partir do trabalho de Edmond Malone, que assina a sua primeira edição completa da dramaturgia shakespeariana em 1790), passam a fundir em um só texto variações de versões independentes e igualmente autênticas de determinadas peças shakespearianas. No caso de *King Lear*, a hipótese de duas versões – *in-quarto* (1608) e *in-folio* (1623) – é retomada, publicamente, por Michael Warren, em uma conferência intitulada “Quarto and Folio in *King Lear* and the Interpretation of Albany and Edgar”, proferida durante o Congresso Internacional de Shakespeare, em Washington, DC, em 1976. Mais tarde, em 1983, as duas versões tornam-se objeto de fascinante estudo, compilado por Gary Taylor e Michael Warren sob o título *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of King Lear*. Em sua Introdução, a tradutora demonstra pleno conhecimento dos múltiplos “textos originais” (pág. 14) e, a rigor, não seria imprescindível que a tradução se baseasse, exclusivamente, em uma ou outra versão. Com efeito, o reconhecimento da complexidade textual das chamadas peças de texto múltiplo não leva, necessariamente, a um ceticismo com relação à validade das edições modernas da dramaturgia shakespeariana. Vale lembrar que editoração (competente) é processo necessário de mediação, por meio do qual um texto é preparado para ser recebido em determinado mo-

Resenha

mento histórico (daí o fato de edição alguma ser definitiva). E, não resta dúvida, os volumes de Edição Arden são, invariavelmente, organizados com base em pesquisa competente. No entanto, considerando o rigor acadêmico da tradução, talvez coubesse alguma anotação crítica sobre trechos que contivessem variações ou dilemas textuais capazes de alterar significados.

De fato, rigor não falta a esse mais recente *Rei Lear* brasileiro, assim como não falta dedicação à idéia de acuidade filológica, consciência da dimensão dramática das sutis modulações prosódicas do texto shakespeariano, nem do potencial cênico dos versos. Registre-se, de passagem, conforme amplamente atestado em declarações de profissionais de teatro ao experimentarem textos traduzidos, a grande dificuldade de se reconciliar ortodoxia filológica e atualidade, o arcaico e o contemporâneo – sempre em favor da teatralidade. A montagem de *Rei Lear*, com Raul Cortez no papel-título (estréia em agosto de 2000), dirigida por Ron Daniels, buscou, segundo as palavras do próprio diretor, uma versão não-literária, capaz de ser “entendid[a] por todos (...) livre” (*Estado de São Paulo* 24.08.00 D12), “acessível”, sem “dificuldades de compreensão” (programa da montagem). No entanto, para muitos espectadores o texto encenado pareceu trivializado, prosaico demais. Na minha avaliação, o texto que nos oferece Aíla é, equilibradamente, literário e ‘falável’, castiço e atual.

A extensa pesquisa crítica empreendida pela tradutora é visível no paratexto: abrangente introdução, pedagogicamente concatenada; notas (cerca de 160), cobrindo questões de texto, contexto, interpretação e encenação; e lista de referências bibliográficas. No que tange aos aspectos formais, a tradutora recorre ao verso e à prosa, acompanhando as modulações do original. O padrão métrico é o decassílabo, não rimado ou heróico (as aliterações são quase sempre observadas e as rimas finais,

muitas vezes, ricas), com ictos, preferencialmente, na sexta e na décima sílabas, correspondendo ao pentâmetro iâmbico shakespeariano, igualmente, ‘decassílabo’, igualmente, não rimado ou em dístico. A métrica apresenta-se tão ‘impecável’ quanto deve ser, isto é, sem artificialidades, sem hipérbatos desnecessários, chegando, muitas vezes, ao inusitado requinte de fazer coincidir as quebras de versos, no original e na tradução.

É preciso admitir que certas opções lexicais que favorecem o eufemismo (uma versão atenuada de ‘bowdlerização’ tardia?), por exemplo, na tradução de vocábulos como *whore* e derivados (*whoreson*, *whoremaster* etc.), podem ser alvo da crítica do leitor menos conservador, menos purista. Contudo, outras tantas escolhas lexicais são inspiradas, revelando a compreensão profunda da tradutora quanto à complexa e variada linguagem de *Rei Lear*, por exemplo, ‘desnaturado’ (*unnatural*), quando colocado ao lado de ‘filho’, e a feliz reconstrução da fala dialetal de Edgar disfarçado de ‘Tom do Hospício’. Na verdade, a escolha do nome – Tom do Hospício (Tom o’Bedlam) –, em que a tradução em si encerra o conteúdo da nota explicativa, sugere, ainda, o acertado propósito de facilitar a recepção do texto traduzido na cultura de chegada.

O projeto gráfico e a editoração parecem-me esmerados, com bela capa retratando um Lear ensandecido (finalmente, lúcido?), coroadado de flores, na visão oitocentista e melodramática de Sir John Gilbert, e conferindo devida visibilidade à tradutora e aos conteúdos do volume; a diagramação está exemplar, recorrendo mesmo a ajustes no espaçamento entre as linhas, para fazer corresponder, visualmente, falas originais e traduzidas, lado a lado nas páginas, e demonstrando cuidado com a numeração das linhas, tanto no original quanto na tradução, medida que tanto facilita a localização de trechos da peça, para fins de estudo e citação. Finalmente, cabe registrar o meticoloso trabalho – ‘invisível’ – dos revisores, tanto no que diz respeito ao texto original quanto ao traduzido.

Resenha

Por tudo isso, resta-me congratular a colega Aíla de Oliveira Gomes, a Editora da UFRJ e o leitor; faço votos de que muito em breve alguma companhia de teatro leve essa obra, ao mesmo tempo clássica e contemporânea, inglesa e brasileira, para o tablado, para ser encenada por atores brasileiros, diante de platéias brasileiras.

Entrevista com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão*

T&D: A atuação da Companhia do Latão tem tido uma repercussão importante no cenário cultural, em particular junto à esquerda brasileira. A que você atribui esse impacto da atuação de vocês?

Sérgio de Carvalho: Se a Companhia do Latão alcançou alguma importância, eu atribuo isso à trajetória de politização que se expõe no trabalho. Nossos espetáculos sempre revelam processos, tanto os da história contada, como os da própria montagem teatral. Então, em algum nível, o caráter coletivo do trabalho passa a significar também, ganha dimensão simbólica. Acho que é por isso que nós temos servido de estímulo para outros grupos de teatro, que começam a recuperar uma vontade de discutir a sociedade brasileira. Isso, que tinha sido a grande novidade teatral dos anos 60, andou em descrédito programado nas décadas seguintes, quando um gosto neo-esteticista, de temas mítico-arcaizantes e com ares “modernos”, foi internalizado pela vanguarda. As poucas experiências teatrais ainda preocupadas com a vida social, quando não eram descartadas como ultrapassadas, ficavam isoladas nas periferias, ou se transmudaram em pedagogia e assistência psicológica.

* Entrevista originalmente publicada na revista “Teoria e Debate”.

Em qualquer caso distanciadas dos avanços estéticos. É por isso que a nossa trajetória de politização me parece a conquista mais importante do grupo. Ela foi obtida na contramão dos valores de uma época bem regressiva. O rigor estético nós já tínhamos como coordenada, única herança positiva dos anos 80. Nosso percurso foi, por exemplo, oposto ao do Teatro de Arena. O Guarnieri e o Vianinha eram filhos de integrantes do Partido Comunista e a sua procura de formas artísticas decorria de um interesse sócio-político. Nós, ao contrário, éramos um grupo de “pesquisa de linguagem” que acabou se aproximando do pensamento marxista a partir de necessidades formais. Foi a busca de um realismo mais real – aquele que obriga a certos teatralismos como o de “mostrar o teatro em sua realidade de teatro” – que nos levou a Brecht e ao Marxismo.

T&D: Mas é inegável que a qualidade estética é um fator fundamental.

Sérgio de Carvalho: Na verdade, é a complexidade artística que impede que um trabalho como o nosso seja descartado. Mesmo quem tem aversão a qualquer posicionamento de esquerda, terá dificuldades em nos negar um espaço no mundo das produções “culturais” dignas de nota. Mas como operação de trabalho, como estímulo intelectual, eu acho que qualquer artista que se politiza percebe que precisa haver uma inversão na ordem dos fatores, porque ela altera sim o produto. São os problemas de assunto que passam a ser fundadores, e eles que conduzem aos problemas da linguagem. Está no Mário de Andrade dos anos 30, em outros artistas que percorreram uma trajetória de politização. Nós só realizamos essa inversão quando percebemos que a força atual de uma peça como Santa Joana dos Matadouros, de Brecht, – peça que nos aproximou de um público estudantil, dos intelectuais de esquerda, e de movimentos populares, – não está apenas no riquíssimo jogo de linguagem, mas sobretudo, ainda, na tematização da “luta de classes”.

Crop, 7, 2001

T&D: O trabalho de vocês se liga a um contexto histórico em que, no Brasil, o mínimo de esforço de politização tinha sido obliterado. E é neste momento de crise de referências que vocês escolhem se utilizar de Brecht como um modelo.

Sérgio de Carvalho: E você vê que é uma opção complexa, na medida em que o projeto do Brecht se forma num contexto histórico diferente, em que as forças de esquerda estavam em ascensão, em que eram muitos os artistas, como Piscator (de quem ele esteve bem próximo), que dialogavam com o movimento operário alemão. Acontece que, com o Nazismo e o exílio, o trabalho dele vai se descolando da base social. Mas mesmo assim, ele soube incorporar, no plano da forma, o operariado e a revolução como balizas estéticas. Eles continuavam dando o ponto de vista para o distanciamento, o recuo a partir do qual se pode criticar o capitalismo. Por mais que tenham diminuído os coros coletivistas de anulação do herói, por mais que ele tenha passado a escrever peças que descrevem trajetórias individuais, as contradições capitalistas seguíam sendo desmontadas, as falsas continuidades expostas, os idealismos morais desmascarados. A capacidade de ativar a inteligência (e a sensibilidade) do público para a dimensão histórica dos acontecimentos vistos no palco é uma conquista do conjunto do teatro dele, que se mostra insuperável. É uma qualidade única de mostrar tudo, até a própria obra, como matéria histórica transformável.

T&D: E qual é o ponto de vista para o distanciamento anticapitalista quando não existe mais Revolução Russa, não existe mais perspectiva de revolução, não existe mais movimento operário como sujeito histórico, não existe nem comunista ?

Sérgio de Carvalho: Eu acredito que o ponto de vista continua a ser o da construção do socialismo. Sem o horizonte revolucionário, o pensamento de esquerda se compraz em negações parciais ou em generalizações esvaziadoras. E a longo prazo gira em falso, perde a capacida-

de de avaliar os meios práticos, de motivar as pessoas. As perdas históricas foram tantas, que hoje volta a ter valor o artista que nos relembra, através de imagens novas, obviedades desconhecidas da maioria: que o dinheiro não é uma entidade natural, ou que não se pode exigir bondade daquele que não tem meios de ser bom. É por isso que a atitude construtiva do primeiro modernismo me parece útil, como exemplo e lição. Pelos acertos e erros. É preciso voltar a pensar em termos históricos. Trabalhar para o futuro. Daí a utilidade de, em certos casos, carregar na dose, engrossar a tinta. Quem consegue pôr no palco hoje uma cena de antagonismo de classe, e permite ao espectador pensar num assunto que julgava esquecido, já está fazendo algo de útil. Mesmo que este espectador acuse, como defesa, este espetáculo de “maniqueísta”, – o velho modo de rejeitar a escolha política pelo relativismo moral, – já é uma atitude de reflexão.

T&D: A passagem do terreno da ética para o terreno da política implica aquilo que esquematicamente se chamava de conscientização. Uma ruptura que é trabalhosa. Por outro lado, são dimensões que não podem ser separadas de modo arbitrário. A questão não estaria no fato de que, num contexto de perda de referências, não se vai além da primeira abordagem, que costuma ser só ética?

Sérgio de Carvalho: Um exemplo teatral que me ocorre é o seguinte: numa comédia crítica você pode satirizar os tipos sociais. E o recurso para isso é, quase sempre, exagerar uma obsessão, um vício de caráter: a avareza, a estupidez, a volúpia descontrolada, a fanfarronice. Aquele indivíduo ridículo não tem autoconsciência do problema porque, do contrário, o enxergaríamos como sujeito que sofre e a sátira cederia lugar a um retrato dramático. Esse vício moral se refere a um grupo e tem dimensão política também. Mas na comédia de caráter, o foco do olhar não está nesse vínculo histórico entre indivíduo e coletividade. Então pode ficar a sugestão de que, se aquele sujeito fosse mais

Crop, 7, 2001

virtuoso, tudo estaria bem. Um teatro dialético consegue mudar o enquadramento, mostrar a dimensão de classe daquele comportamento, consegue mostrar que a corrupção não é um problema individual de falta de educação, mas que o corrupto é corrupto não por ser anomalia, mas por estar de acordo com um processo mais amplo, porque leva a sério o funcionamento da ordem capitalista.

T&D: O trabalho de vocês responde aos anseios de uma parcela da sociedade que busca resgatar a perspectiva de processos coletivos. É neste sentido que você disse que a coletivização do trabalho ganha dimensão simbólica?

Sérgio de Carvalho: O teatro reproduz a mesma dificuldade política da sociedade. Não é fácil juntar um grupo de pessoas em torno de um projeto. É difícil na sociedade, difícil numa sala de ensaio. Porque as pessoas têm necessidades diferentes, formações diferentes, interesses diferentes. Agora, gradativamente isso é conquistável, quando o trabalho deixa de ser alienado, quando todos se responsabilizam pela invenção da peça, quando os atores se tornam um pouco dramaturgos, e os dramaturgos um pouco atores. Quando todos se põem a serviço da história na qual atuam, e adquirem clareza sobre a finalidade dela. Eu acredito que quando um espetáculo é ensaiado sem nenhum tipo de imposição idealista, sem nenhum autoritarismo da direção, o materialismo do método transparece no resultado como uma espécie de atitude extra-estética. Fica a sensação de que não paira nenhuma força transcendental sobre a cena, de que nada está acima dos homens que trabalham ali. É a idéia de que não basta um assunto progressista, e uma forma progressista, mas é preciso também uma nova inserção crítica em relação ao modo de produção. Analogamente, nós procuramos um tipo de dramaturgia que mostre processos coletivos. Mas o fato político não está, por exemplo, em mostrar um grupo de miseráveis protestando por uma vida mais justa, no intuito de denunciar ou comover para o

problema da miséria. Isso seria no máximo um bom naturalismo, tocante, até sincero, mas pouco esclarecedor. Um avanço dialético, por exemplo, seria mostrar as dificuldades práticas que surgem quando um grupo de homens tornados miseráveis tenta se reunir. A cena não começaria do ponto em que o protesto já está pronto. Teria que dar pistas da história anterior, das gigantescas dificuldades de se juntar para lutar contra a maré.

T&D: Este é também um dos temas de A Comédia do Trabalho, um espetáculo que parece ter sido escrito com o objetivo de dialogar com movimentos sociais. Por conta disso é uma montagem distinta, do ponto de vista formal, das anteriores.

Sérgio de Carvalho: Ao fazer *A Comédia do Trabalho* nós discutimos muito o modo de representar as forças populares. Não dava nem para superestimar a capacidade atual de organização coletiva, nem negar a importância da luta de classes como potência revolucionária. O que nós queríamos era ir contra a opinião corrente de que hoje em dia o máximo que dá para fazer é discutir as contradições do capitalismo, essa máquina cega e automática cheia de contradições, e que não dá mais para seguir falando de luta de classes, ao menos enquanto não houver acordo sobre quem são os sujeitos da transformação, sobre quais as classes sociais que irão mudar a história. É um tipo de raciocínio muito simpático à direita, e que não ajuda ninguém. É justamente porque a práxis não está na ordem do dia que se torna necessário falar dela. É por isso também que tantos intelectuais têm dificuldades em dialogar com movimentos populares como o MST, que nós tanto admiramos. Paralisados pelas contradições, eles até gastam alguma energia na análise científica mas nunca para interferir no debate e influenciar os outros. Seria bom que fossem mais numerosos os pensadores que trabalham com o objetivo claro de ajudar os homens comuns na crítica e reconstrução da

Crop, 7, 2001

sociedade. Mas eu tenho a nítida convicção de que isso está mudando. Estamos entrando numa nova fase, de avanço, de retomada de perspectiva histórica, de reaproximações entre produção cultural e movimentos populares.

T&D: Não se pode pensar a constituição de um movimento socialista, sem que isso se expresse fortemente no terreno cultural. Sem o cimento da cultura – para usar a expressão de Gramsci – não se tem hegemonia política. No entanto a esquerda brasileira, que se afirma nos anos 80, resistindo ao neoliberalismo, parece não ter sido acompanhada pelos setores de produção da cultura, inclusive a universidade, que foram arrastados pela onda internacional. Como você vê a relação entre projeto de esquerda e construção de um movimento no terreno da cultura?

Sérgio de Carvalho: Quando você ouve esse relatos de como o governo norte-americano, através da CIA, incentivou os pintores abstracionistas no período da Guerra Fria, você avalia a importância da produção política das imagens. Porque as visões de mundo não se confrontam só como idéias, mas também como conformações sensíveis. E a ideologia se esconde com mais facilidade nas formas sensíveis do que nos conceitos. Eu acho que um movimento cultural sempre depende de condições materiais para existir. Pode surgir de uma política cultural, de um incentivo econômico, como reação a uma situação de violência física ou simbólica, por necessidade de subsistência de grupos semelhantes, enfim, de vários modos, mas nunca cai do céu. O que chove todo dia é a produção cultural do imaginário norte-americano e suas adaptações locais. Chove tanto que tem gente que acha que é natural. Talvez falte às pessoas de esquerda voltar a se comportar como produtores e não apenas como críticos.

T&D: A experiência da política cultural do Partido Comunista foi das nossas poucas experiências de interferência direta na vida cultural. Por mais limites que tenha tido, e problemas a serem discutidos, a verdade é que gerou uma das épocas mais avançadas da arte brasileira, tornando-se uma das nossas tradições fortes. Como você vê o trabalho a partir dessa tradição?

Sérgio de Carvalho: É preciso uma retomada lúcida das melhores conquistas dessa tradição. Os passos mais importantes no que se refere a teatro épico brasileiro provém das experiências do Arena e do CPC. A ainda curta história da Companhia do Latão nos dá elementos para avaliar que a nossa aposta em relação a um teatro de formas politizadas tem se mostrado acertada, mobilizadora de debate, geradora de agrupamentos, também porque tem procurado ser sempre autocrítica. E esse percurso nos aproximou, sem que tivéssemos planejado isso, das discussões estéticas do Arena e do CPC. Então, quando algumas pessoas, em tom de menosprezo, dizem: “mas vocês retomam algumas coisas como se nada tivesse acontecido entre o CPC e agora?”. Nós respondemos: “Não, nós retomamos como se muita coisa tivesse acontecido entre o CPC e agora.” Mas é evidente que essa retomada é indireta, porque nosso trabalho não parte de um pressuposto em torno do nacional-popular. O interesse pelo Brasil e pelas formas populares tem surgido para nós a título de contradição em relação às imposições artísticas contemporâneas, como matéria e possibilidade de aproximação à vida real hoje, como jeito de perceber certos modos sensíveis de diálogo com a sociedade para além das formas da indústria cultural, mesmo sabendo que muito do que se chama de imaginário popular está contaminado pelo gosto dominante. A atuação anticapitalista no Brasil, e sua representação, deve corresponder ao jeito específico com que o capitalismo opera por aqui.

Crop, 7, 2001

T&D – *Eu queria colocar um problema então. O que é uma arte política, uma arte de esquerda, socialista?*

Sérgio de Carvalho: Depende do momento e do lugar.

T&D: *Não tem aspectos universais?*

Sérgio de Carvalho: Tem, mas não sei se são os aspectos que interessam. Para mim, a arte política precisa sempre ser definida em cada contexto. Por exemplo, nos anos 70, o Marcuse escreve “A Dimensão Estética”, defendendo a tese de que o potencial político da arte se baseia apenas na sua própria dimensão estética. Naquele instante, numa época de saturação de certa arte engajada, de inoperância das poéticas combativas, na medida em que elas dependiam de uma base social que estava sendo minada, talvez essa idéia fosse válida, porque sem o contraponto real, tornaram-se ficções que não paravam em pé, não tinham contradição interna que as sustentasse como vivas. Mas essa avaliação, que talvez possa ser verdadeira naquele momento, hoje me parece falsa. Atualmente, o potencial político depende não só da complexidade interna da obra, mas de uma relação às claras, de uma contradição extra-estética que ela estabeleça com os padrões de sua circulação como mercadoria. Por mais que ela seja complexa, que ela descortine um campo de possibilidades, que ela projete uma autonomia sonhada, ela ainda precisa oferecer meios ao espectador para que sua utilidade seja percebida. Como as regras do jogo social se tornaram menos conhecidas, como as confusões se impuseram, o potencial político hoje depende de um segundo plano de contradição, em que você precisa abrir pontos de recuo para a contemplação crítica, precisa tornar a obra um objeto de trabalho para o público, e estes pontos precisam ser tecidos no avesso dos hábitos culturais mais comuns impostos pelas mercadorias culturais vigentes. A arte de potencial político depende de que o espectador se torne produtivo. Daí Brecht como modelo.

Entrevista com Sérgio de Carvalho

T&D: A dificuldade é que a indústria cultural opera com um reencantamento ilusório, manipulador do mundo. Então, na verdade, a tarefa iluminista de desencantamento do mundo, no sentido de propiciar a apropriação pela humanidade da compreensão do que está ocorrendo à sua volta, ela hoje em dia continua atual. Só que precisa se opor a uma força pretensamente sobre-humana muito mais ameaçadora do que os deuses, que é a naturalização do domínio do capital, usando a cultura para esse reencantamento.

Sérgio de Carvalho: E ninguém tenha dúvidas da enorme competência da indústria de imagens em naturalizar o domínio do capital. Isso é feito por meio de coisas aparentemente insignificantes como o culto à notoriedade, o elogio ao desejo, à liberdade abstrata, aos esoterismos e hedonismos de toda sorte. O que não dá, neste caso, é para trabalhar com as mesmas armas do inimigo. É por isso que eu acredito na grande importância de um movimento de arte mais crítica, disposto a enfrentamentos simbólicos. Mesmo sabendo que isso só pode se dar como parte de um processo mais amplo, em que é preciso mudar o contexto de produção. Foi o André Gisselbrecht, um grande crítico brechtiano, quem disse que nenhuma revolução em arte dispensa os homens de sair às ruas para pôr abaixo a ordem social.

T&D: Quais são os desafios de formulação de uma política cultural de esquerda, hoje, no Brasil?

Sérgio de Carvalho: Essa pergunta é muito difícil. Eu simplifico a resposta dizendo que a boa política cultural de esquerda deve ser a que escolhe o lado do trabalho, e nunca o do capital. Sua tarefa mais urgente é colaborar com a desmercantilização da cultura. E isso não é força de expressão. Para você ter uma idéia de como anda a coisa, hoje em dia, um grupo de teatro que pretende ocupar certas casas de espetáculo precisa validar seu projeto fornecendo tabelas em que as reportagens de

Crop, 7, 2001

jornal sobre o grupo são medidas em centímetros que, por sua vez, são valorados em dinheiro. Não se fala em qualidade, tudo precisa ser quantificável. Nos anos 90 esse modelo se implantou de todo lado. Na mesma medida em que o Estado se recolhia de suas funções sociais, surgiram megateatros ligados a grupos econômicos, megaproduções patrocinadas pelo dinheiro dos impostos, que passou a ter seu destino decidido por empresários. Ocorreu uma internacionalização do consumo cultural da elite, enquanto eram desmontados os últimos sistemas de apoio público à produção local. Então, só os peixes grandes, quase sempre atores da Globo com relações afetuosas com a Volkswagen, andam com a vida facilitada. Até os peixes médios da produção de entretenimento foram jogados de canto, e ultimamente se juntaram aos grupos alternativos para gritar contra o mundo da mercadoria. Como o capitalismo aqui é muito mais destruidor do que em qualquer lado, o estrago chegou num ponto em que vários movimentos de oposição estão se articulando. Mas a tarefa maior está para além da perda da arte, e se liga à uma transformação geral do modo de produzir e circular a cultura. Seria preciso praticar escolhas qualitativas no intuito de garantir o acesso da maioria da sociedade a formas de imaginário alternativas, mais críticas, esclarecedoras, no mínimo menos idiotizantes do que essas fabricadas pela televisão para vender cerveja. Em última instância, se trata, de novo, da reconstrução de valores socialistas.

T&D: Você já tem idéia do novo projeto de espetáculo do grupo?

Sérgio de Carvalho: Nós temos discutido várias possibilidades. Uma é voltar a encenar um texto de Brecht. Ainda não decidimos qual. Outra seria escrever uma crônica histórica passada no período da colonização. E uma terceira possibilidade seria estudar a imprensa brasileira, com vistas a uma comédia de desmontagem das personalidades autoritárias que se formam na engrenagem da produção jornalística. Uma das

Entrevista com Sérgio de Carvalho

terríveis coisas novas que estão surgindo são esses tipos autoritários-angustiados-cínicos, que acabam virando personagens de si próprios, e se sentem tão investidos da verdade que passam a transitar entre a onipotência, a paranóia e uma certa volúpia da destruição. Mas isso ainda é pouco para uma peça, são motes para recomeço de trabalho. O bom teatro precisa de uma aposta mais clara. E ela só aparece quando nós já estamos em movimento.

Entrevista com Barbara Heliodora*

Barbara Heliodora, doutora pela ECA-USP, é crítica de teatro, autora de *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare* (Paz e Terra), *Falando de Shakespeare* (Perspectiva) e *Martins Pena: Uma Introdução* (Academia Brasileira de Letras). Suas traduções de quinze peças de Shakespeare já foram publicadas, e outras quatro serão publicadas num futuro próximo. É também Professora Emérita da UNI-RIO.

Crop: A Sra. pode falar um pouco sobre o relacionamento entre sua família e o palco?

Barbara: Minha família nunca teve nenhum relacionamento com o palco, a não ser como platéia.... Minha mãe traduziu *Hamlet* e *Ricardo III* a pedido meu, porque eu não gostava das traduções que encontrava e precisava ter coisas que dessem melhor idéia de Shakespeare quando ensinava História do Teatro.

Crop: Como começou seu relacionamento com Shakespeare?

Barbara: Desde menina gostava de teatro (um pouco arbitrariamente, pois não freqüentava teatro. Eu fiz o primário do Colégio Andrews, e como lá ensinavam inglês desde o jardim de infância, quan-

* Entrevista realizada por John Milton.

do eu tinha 12 anos minha mãe se lembrou de me dar o volume de obras completas que era dela (e que tenho até hoje). é claro que naquele tempo só conseguia ler uns pedacinhos...

Crop: Por que Shakespeare entrou na moda no teatro brasileiro nos últimos anos?

Resposta: Acho que porque a partir da 2ª Guerra Mundial o país ficou menos isolado, mais próximo do resto do mundo, e assim como chegou a Brecht chegou a Shakespeare. Mas o desenvolvimento do teatro é relevante, e o problema das traduções é grande para TODOS os clássicos.

Crop: Quais são os elementos que a Sra. considera mais importantes nas suas traduções de Shakespeare?

Barbara: A preservação da forma (porque é a que ele escolheu) e uma busca de linguagem acessível e fluente.

Crop: Quais são as encenações de Shakespeare aqui no Brasil que a Sra. mais admirou?

Barbara: Emocionalmente foi significativo o *Hamlet* de 48, do Teatro do Estudante, com Sergio Cardoso. Era super romântico (dirigido pelo alemão Hoffmann Arnisch), mas é claro que um *Hamlet* mais contido e reflexivo ficaria além das forças daquele elenco jovem e inexperiente. O *Romeu e Julieta* do Galpão, dirigido por Gabriel Vilela, é grande favorito, e mostra que a fidelidade pode ter muitas caras...

Apesar de fazer algumas restrições, o *Lear* de Raul Cortez foi muito melhor do que os do Paulo e do Sergio Britto.

Crop, 7, 2001

Crop: *Quais seriam suas recomendações para o ensino de Shakespeare na universidade no Brasil?*

Barbara: Não ler a assinatura: ler o texto, pensar para que teatro este foi escrito, tomar consciência de que Shakespeare foi um autor popular, que suas imagens vêm do cotidiano para alcançar um público imenso e variado. A importância do verso como apoio para o ator, etc.

Crop: *Durante o século 18 e grande parte do século 19 poucas pessoas tinham contato com Shakespeare no palco, somente em versões reescritas. Todos os poetas românticos somente leram Shakespeare e nunca viram nenhuma encenação de Shakespeare no original. Esse foi o caso de Machado de Assis. A pintura famosa de Keats retrata o poeta lendo Shakespeare.*

Barbara: As adaptações do séc. XVIII são lamentáveis. É ótimo que todo mundo leia Shakespeare. Quando eu falo de ‘montar a assinatura’ é quando não se entende nada mas se acha que é ‘importante’ montar Shakespeare, com resultados normalmente desastrosos. Mas leituras que partem do texto, do interesse que a peça em si possa trazer, são sempre melhores. O que me irrita são as pseudo-originalidades, os espetáculos em que o diretor está querendo provar que é melhor do que Shakespeare (o que, você sabe, é muito difícil);

Crop: *Como a senhora responderia aos críticos que consideram sua visão de Shakespeare muito tradicional e excessivamente “bardólatra”?*

Barbara: O que é ser tradicional, achar que Shakespeare deve ser traduzido na forma em que ele escreveu? Será que seria legítimo traduzir Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira ou João Cabral para o inglês em prosa? Não posso acreditar que Shakespeare não soubesse o que estava fazendo quando criava suas obras; a “historinha”

Entrevista com Bárbara Heliodora

fica longe de ser o total de Shakespeare: o que ele diz e como diz é fundamental. Acho que ser bardólatra é outra coisa; eu adoro outros autores, modernos e clássicos.

Crop: E a onda de filmes sobre Shakespeare e de peças de Shakespeare? Que diferença têm feito à fama de Shakespeare?

Barbara: A onda de filmes, quando bons, é ótima. Lembro-me que há muitos anos, quando foi lançado o *Henrique V* de Olivier, uma conhecida, que só conhecia o mito, de ouvir falar, achou que a cena em que a princesa aprende inglês e a cena do namoro nas duas línguas na certa tinha sido inventada para distrair o público, porque Shakespeare jamais escreveria coisa tão leve... É claro que é uma pena que em *Shakespeare in Love* a virtual totalidade do público não aprecie as brincadeiras de Stoppard com as citações.

Crop: É prático ensinar Shakespeare no segundo grau e numa faculdade onde o nível de língua inglesa não é muito boa?

Barbara: Não sei se é 'prático'; depende muito da capacidade do professor de criar interesse; mas talvez no 2º grau seja melhor ler uma boa tradução do que apenas ouvir falar de um nome e ter informações inúteis ou erradas a respeito dele.