

Apontamentos sobre Shakespeare no pós-guerra britânico: da internacionalização às releituras

Notes on Shakespeare in post-war Britain: from internationalisation to rewritings

Jonathan Renan da Silva Souza

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo pretende caracterizar alguns momentos definidores do processo de canonização de Shakespeare, tendo por momento de referência o teatro moderno britânico e as releituras do material shakespeariano realizadas a partir de meados do século XX. A internacionalização do dramaturgo, bem como sua avaliação crítica por parte de Bernard Shaw, e a análise totalizante de Jan Kott são preâmbulos para o retrato da retomada de Shakespeare no contexto do pós-guerra. Tal momento é marcado por constantes emparelhamentos e contradições entre o tradicional e o novo, o canônico e o moderno, e tornou possível um fecundo aproveitamento estético e político do material shakespeariano.

Palavras-chave: William Shakespeare; Teatro moderno; Cânone; Teatro britânico

Abstract: This article aims at characterising some defining moments in the process of Shakespeare's canonisation, having as a reference moment the modern British theatre and the rewriting of the Shakespearean material, conducted from the mid-20th century onwards. The internationalisation of the playwright's work, as well as his critical appraisal by Bernard Shaw, and the totalising analysis by Jan Kott are prologues to portraying Shakespeare's revival in the post-war context. This moment is characterised by constant pairing and contradictions between traditional and new, canonical and modern, a moment which made possible a fruitful aesthetic and political utilisation of the Shakespearean material.

Keywords: William Shakespeare; Modern theatre; Canon; British theatre

Introdução

O posicionamento central de Shakespeare no cânone mundial, bem como sua importância monumental nas esferas acadêmicas, editoriais e teatrais ao longo de vários séculos, representou para variados dramaturgos britânicos um construto a ser reconhecido, enfrentado, entendido, criticado e retrabalhado. O material shakespeariano encontrou assim novas formas no trabalho de dramaturgos que, como Edward Bond (1934-), viram a necessidade de trazer Shakespeare de modo

estratégico para discutir temáticas sociais prementes do contexto do pós-guerra, evidenciando a urgência dos novos tempos e a importância do “maior dramaturgo de todos” nesse processo (cf. Patterson 2006). O momento de referência deste artigo são as releituras feitas por vários autores teatrais desse período que se colocaram frente a frente com a monumentalidade shakespeariana e buscaram colocar em cena as personagens e enredos de Shakespeare em novas roupagens, discutindo essa obra do ponto de vista estético e político. Este artigo pretende introduzir e apontar alguns momentos que podem contribuir para embasar futuras análises dessas peças. A internacionalização de Shakespeare, a reflexão crítica sobre sua obra e certa tensão entre o moderno e o tradicional são os pontos eleitos para a discussão ora apresentada e que certamente é apenas um ato dessa multifacetada história.

A internacionalização de Shakespeare

Conforme nos aponta Anatol Rosenfeld (1977)¹, desde pelo menos os fins do século XVI já havia no continente europeu atores ingleses que apresentavam obras de autores elisabetanos e jacobinos, como Christopher Marlowe, Thomas Kyd e William Shakespeare, na Europa central, a pedido das casas monárquicas. Tratava-se de adaptações muitas vezes da ordem da pantomima, com os textos “deformados”, decorrentes das traduções que ainda se iniciavam. Era comum em muitos contextos alterar o fim das tragédias, por exemplo, provendo-lhes um final feliz. Tal prática foi sedimentando uma progressiva fama e, no século XVIII, encontrou na figura de David Garrick (1717-1779) um grande divulgador.

Em verdade, parte do fenômeno Shakespeare encontra em Garrick um de seus primeiros incentivadores. Além de ator e dramaturgo, Garrick era um entusiasta shakespeariano e foi responsável pelo Shakespeare Jubilee, festividade que deu notoriedade à pequena Stratford-upon-Avon, cidade natal de Shakespeare. Seu tutor foi Samuel Johnson, que, publicou, entre outras obras, uma edição comentada de Shakespeare. A estátua de Garrick na abadia de Westminster dá notícia de sua fama, que o aproximava daquela de seu ídolo: “Shakespeare e Garrick como estrelas gêmeas brilharão / E a terra irradiará um divino clarão” (tradução livre)².

Às traduções francesas, como aquelas de Pierre-Antoine de La Place, seguiram-se as traduções alemãs, com recepções bastante díspares. Na França, a tradição clássica tornava a aceitação de uma dramaturgia como a shakespeariana mais difícil e sua “mistura do trágico e cômico, do sublime e baixo, o desrespeito pelas famosas regras e unidades” (Rosenfeld, 1977, p.78-79) recebiam a reprovação de figuras importantes, como Voltaire. “A influência de Shakespeare teria, para ele, provocado a total ruína do bom gosto”³, conforme reporta-nos Haydn Mason em seu artigo *Voltaire versus Shakespeare: The lettre a l’académie francaise (1776)*. O apego às unidades aristotélicas, antes

¹ A maior parte desta seção se apoiará nos escritos do teórico teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973), dentre outros, por ele ter publicado sua obra em português. Os apontamentos gerais e visão panorâmica, apesar de não esmiuçarem a complexa relação da literatura alemã com Shakespeare, podem servir de incentivo para a busca por fontes mais pormenorizadas, grande parte delas em inglês e alemão.

² No original: “Shakespeare and Garrick like twin stars shall shine / And earth irradiate with a beam divine”. As traduções apresentadas neste artigo são nossas e, para a fluência da leitura, optamos por manter o original como notas de rodapé.

³ “Shakespeare’s influence had, for him, provoked the total ruin of good taste”.

descrição de como as peças gregas eram realizadas do que regras ou orientações sobre como escrever tragédias, era preconizado pelos autores clássicos franceses. De acordo com Rosenfeld, esse classicismo não chegou à Alemanha com a mesma força. Nesse contexto, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781, autor, dentre outros, de *Emilia Galotti* (1772) e *Nathan, o Sábio* (1779)) foi um entusiasta de Shakespeare; subsequentemente diversos autores, dentre eles Goethe e Schiller, passaram a reverenciar o autor inglês.

Destarte, aquilo que era por vezes rejeitado na França parecia ser exatamente o aspecto valorizado na Alemanha, isto é, a mistura de estilos, o trânsito por entre os gêneros e o desapego do texto shakespeariano em relação às convenções formais do gênero trágico, por exemplo. Estava dado um modelo:

O “shakespearizar” tornou-se moda entre os jovens “gênios”, dos quais cada qual tirou o naco que mais o atraiu, numa conquista parcelada que, longe de fazer jus a Shakespeare, geralmente lhe deformou as intenções ou partiu de interpretações dúbias, mas que ainda assim resultou em enriquecimento e intenso impulso criativo (Rosenfeld, 1977, p. 82).

Entretanto, nem só de “bardolatria” viveram os autores alemães do período clássico e romântico. Alguns deles adotaram uma perspectiva crítica em relação ao grande fenômeno que Shakespeare havia se tornado nos séculos XVIII e XIX na Alemanha. Desde Goethe no ensaio *Shakespeare e o sem fim* (1813/1826) até a posição de Friedrich Schlegel ou de Christian Dietrich Grabbe, esse último com o ensaio *Sobre a Shakespearomania* (1827), a absorção alemã de Shakespeare também possibilitou posicionamentos críticos ou mesmo más compreensões. Seguindo a leitura de Rosenfeld, ainda que muitos dos atributos shakespearianos fossem bastante valorizados pelos românticos (a “cor local”, suas irregularidades, entre outros), aquilo que era da ordem do popular na Inglaterra elisabetana passou a circular e servir de modelo para autores “de gabinete”. Isso indicava certa mudança na esfera de circulação, fenômeno observado não somente no contexto alemão⁴.

Também na França, Shakespeare gozou de reconhecimento, apesar de ter sido considerado por alguns autores mais afins a ideias classicistas um escritor bruto, cujas peças não obedeciam às convenções do gênero adotado, de acordo com uma leitura normativista da *Poética* de Aristóteles. Para eles, as peças deveriam estar em sintonia com as unidades de tempo, espaço e lugar, bem como retratar somente personagens elevadas socialmente, reis e rainhas, no caso da tragédia. Um dos defensores de Shakespeare entre os franceses foi Victor Hugo (1802-1885), responsável no século XIX por firmar uma posição a favor do romantismo, desafiando para isso a predominância da tradição clássica.

Em seu conhecido *Prefácio a Cromwell*, de 1827, ao analisar sobretudo Homero, a Bíblia e Shakespeare como fontes literárias, Hugo consagra o último como aquele que poderia ser tomado como exemplo ao unir os opostos, mesclando os estilos. Configuram exemplos o cômico e o trágico

⁴ Seria justamente esse caráter popular da obra shakespeariana um aspecto valorizado no contexto teatral do pós-guerra britânico, especialmente em relação à obra de John Arden em seu uso de formas populares e na montagem de clássicos por parte da companhia Theatre Workshop de Joan Littlewood.

do Rei Lear e seu bobo, bem como o sublime e o grotesco de Ariel e Calibã em *A Tempestade*. Sua defesa de Shakespeare abriu portas para o sucesso de uma companhia inglesa que levou peças do dramaturgo inglês a Paris em 1827/28. Através de uma aproximação com o romantismo alemão, via Madame de Staël, a dramaturgia romântica francesa também demonstrou uma “influência” shakespeariana; no exemplo levantado por Anatol Rosenfeld, *Lorenzaccio* (1834), de Alfred de Musset, ecoa Hamlet, personagem crucial no imaginário de muitas obras europeias.

Na Alemanha, obras como *Papa Hamlet*, de Johannes Schlaf e Arno Holz, publicada em 1899, constitui-se como um valioso exemplo da potência desses ecos que reverberam até a transição do realismo para as vanguardas, o modernismo do século XX e a experimentação tanto com os gêneros literários quanto com o cânone. Em meados do século, o fenômeno persiste. Rosenfeld documenta que

Segundo estatísticas, o autor mais apresentado em 1956 e 1957, nas duas Alemanhas, na Áustria e na Suíça de língua alemã, foi Shakespeare, com quase 2500 apresentações. Dessa forma, bateu Goodrich e Hackett, representados, é verdade por uma única peça – O Diário de Anne Frank -, que foi levada à cena 1691 vezes, somente nas duas Alemanhas. Seguem-se Lessing e, em ordem decrescente, com mais ou menos mil apresentações, Schiller, Shaw, Goethe, G. Hauptmann; com menos de mil, e com mais de quinhentas apresentações seguem: Ibsen, Curt Goetz, Goldoni, Anouilh, Molière, Kleis, Brecht. Em seguida: Priestley, A. Miller, Giraudoux, Patrick, Fenn, Sartre, Pagnol (Rosenfeld, 1977, p. 179).

No teatro alemão do pós-guerra, tanto o trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956) sobre o material shakespeariano, evidenciado, dentre outros, por seu *Coriolano* de 1951/1953, quanto a peça de Heiner Müller (1929-1995), *Hamlet Maschine*, de 1977, dão conta de ilustrar a potência desse processo de internacionalização, apreciação e exegese progressivos, do qual a Alemanha talvez seja um dos exemplos mais notórios.

Momentos de leitura crítica

Ao recuperar-se parte da trajetória de elevação de Shakespeare ao cânone supremo da literatura, verifica-se que, ao adentrar o século XX, os processos de absorção, uso, aproveitamento, adaptação, entre outros, certamente se proliferaram, ultrapassando os limites da tradução adaptadora ou da mudança dos finais⁵. Voltando-nos para a Grã-Bretanha, a relação entre Shakespeare e os dramaturgos que lhe sucederam ao longo dos séculos, longe de ser naturalmente harmoniosa, perpassa um inescapável processo de lidar com um “fantasma” que assombra a dramaturgia britânica: a monumentalidade de Shakespeare, já referida em alguns aspectos pelo prisma da internacionalização.

Antes de mais nada, convém lembrar que o estatuto de Shakespeare como o emblema

⁵ Apesar de mencionarmos “adaptação”, tal termo será evitado, pois aciona todo o arcabouço dos estudos de adaptação, cujo instrumental não é nosso foco aqui.

máximo do cânone literário mundial apresenta uma longa história de endeusamento por parte de alguns e eventuais rejeições por parte de outros. Do ponto de vista deste artigo, uma tentativa de historicização é crucial para que nos desvencilhemos de leituras que alçam o “bardo” a categorias que podem cumprir o papel de escantear esse percurso histórico e reforçar sua posição de clássico canônico inatingível, inclusive diminuindo o valor que seus contemporâneos poderiam ter na reconstituição historiográfica do teatro elisabetano e jaimesco⁶.

Na contramão de uma literatura laudatória, o famoso ataque de Robert Greene em 1592 ao “Shakescene” já dá conta de apontar para algumas contradições desse processo de idas e vindas entre o sucesso de Shakespeare junto a uma plateia popular e sua formação fora do ambiente universitário – algo execrável na visão de Greene, o qual, porém, se retratou posteriormente. Na contramão desse lócus popular, o futuro processo de canonização consagrou Shakespeare entre os deuses literários “universais” – vide a leitura de Harold Bloom – e sua transformação em produto vendável e altamente lucrativo. Estimativas apontaram em 2012 que o valor da marca Shakespeare poderia girar em torno de 600 milhões de dólares⁷.

Talvez o maior exemplo dessa leitura de contramão na historiografia teatral seja a dessacralização de Shakespeare por parte do dramaturgo Bernard Shaw (1856-1950) em fins do período vitoriano. Conhecido por suas inúmeras peças, sua produção ensaística e de cunho político também se destaca. A primeira é exemplificada por sua famosa defesa de Ibsen – no ensaio *The Quintessence of Ibsenism*, de 1891 – e, a última, por seus panfletos pelo socialismo fabianista. Em textos importantes, como o conhecido prefácio a *Three Plays for Puritans*, coletânea com peças como *Caesar and Cleopatra*, Shaw se mostra bastante crítico à chamada “bardolatria”, termo cunhado por ele mesmo. Polemicista que era, propondo inclusive que a ortografia do nome do autor deveria ser “Shakespear” ao invés de Shakespeare, Shaw emitia juízos que naquele momento e ainda hoje podem soar chocantes. Diz o autor:

Com a única exceção de Homero, não há um escritor eminente, nem mesmo Sir Walter Scott, quem eu despreze tão completamente como eu desprezo Shakespear [sic] quando eu comparo minha mente com a dele... (*apud* Silverman, 1957, p. 735-736)⁸.

Ou ainda:

Quanto à fé, esperança, coragem, convicção, ou qualquer das verdadeiras qualidades heroicas, você não encontra [em Shakespeare] nada além de morte tornada sensacionalista, desespero tornado sublime no palco, sexo tornado romântico, e esterilidade coberta de sentimentalidade e a cadência mecânica do verso branco⁹ (*apud* Silverman, 1957, p. 730-731).

⁶ O jacobino (ou jaimesco) se refere ao reinado do Rei Jaime (VI da Escócia e I da Inglaterra) que se estende de 1603 a 1625.

⁷ Mais estimativas podem ser conferidas em: <https://blogs.bl.uk/business/2016/06/how-much-is-shakespeare-worth-in-2016.html>

⁸ “With the single exception of Homer, there is no eminent writer, not even Sir Walter Scott, whom I can despise so entirely as I despise Shakespear when I measure my mind against his...” (*apud* Silverman, 1957, p. 735-736).

⁹ As to faith, hope, courage, conviction, or any of the true heroic qualities, you find nothing but death made sensational, despair made stage-sublime, sex made romantic, and barrenness covered up by sentimentality and the mechanical lilt of the blank verse” (*apud* Silverman, 1957, p. 730-731).

Em sua retomada da relação entre os dois autores, Albert Silverman (1957) argumenta que Shaw se aproxima muito de Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare, talvez o primeiro a se colocar contra a “bardolatria”. Para além de uma visão de que Shaw estaria apenas polemizando de modo gratuito ou para se colocar em evidência, supostamente acima de Shakespeare, observa-se uma apreciação, ainda que polêmica, da obra shakespeareana à luz de seu próprio projeto estético. As ressalvas de Shaw quanto às tragédias elisabetanas que recorrem a recursos formais em sua visão redutores, como a morte, seu caráter individualista ou ainda o “pessimismo melodramático”, encontram seu contraponto em várias posições elogiosas, como a potência de *Rei Lear* ou a musicalidade da palavra que Shaw reconhece em Shakespeare.

Um suposto oportunismo parece dar espaço talvez a um acerto de contas, do qual a visão de Shaw talvez seja o exemplar mais eloquente, pois o mais polêmico. “Shakespeare”, para ele, “é uma das torres da Bastilha, e abaixo ele deve vir” (*apud* Silverman, 1957, p. 722). Nesse confronto que parte de sua obra ensaística, publicada entre 1895-1898 na revista *Saturday Review*, não surpreende que o alvoroço suscitado encontrou resultados em sua própria obra dramática. Peças como *The Dark Lady of the Sonnets* e *Cymbeline Refinished* são dois representantes desse desdobramento na esfera dramática. Diga-se de passagem, é nas chamadas *problem comedies*, como *Tróilo e Créssida*, *Bem está o que bem acaba* e *Medida por Medida* que Shaw elege o melhor de Shakespeare, antecipando a redescoberta que se daria posteriormente sobre essas obras (*problem plays*) e demonstrando que seu “ódio” não vinha de uma leitura superficial ou unilateral.

Sua última peça, *Shakes versus Shav*, de 1949, também retoma a querela, colocando em cena, sob a forma de teatro de bonecos, a disputa entre os dramaturgos. A pequena obra, ao modo de *Punch and Judy*¹⁰, apresenta de modo cômico o que para muitos era uma verdadeira afronta ao legado shakespeareano, muito celebrado na Inglaterra vitoriana, sobretudo tendo em vista, dentre outros, que Shaw era um dramaturgo que mesmo longo não havia passado ainda pelo “crivo do tempo”, além de ser originário da Irlanda.

Em chave menos polêmica, mas igualmente notável, a proposta de leitura do polonês Jan Kott em *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003, publicado originalmente em 1961) pode ser considerada relevante tanto do ponto de vista da retomada dos estudos shakespeareanos, que ganham novo fôlego no pós-guerra, quanto de circunstanciar que o momento sócio-histórico da análise e interpretação não pode ser descartado ao se olhar para a obra. Ao contrário, essa mirada consciente de seu ponto de vista sócio-histórico possibilita que novas propostas de apreensão das obras sejam aventadas para além dos clichês elogiosos e da veneração ao gênio, os quais podem, por vezes, diminuir o valor das próprias obras e o que elas podem ter a dizer num mundo pós-Segunda Guerra, de Guerra Fria e ameaças de colapso global.

Em sua análise, sobretudo das peças históricas e das tragédias, a História é percebida menos como pano de fundo para as relações interpessoais e mais como ela mesma protagonista. Define-se, a partir de sua visão, um deslocamento patente na leitura das obras, que percebe as repetições, por exemplo, como sintoma de um princípio que Kott denomina como “Grande Mecanismo”, enfeixando as peças em sua recorrência de demonstrar a força da História e das

¹⁰ Tradicional show de bonecos inglês com duas personagens, Mr. Punch e sua esposa Judy, que exploram a comédia de pastelão em pequenas esquetes humorísticas.

disputas pelo poder, nas quais as personagens são joguetes, “peças do Grande Mecanismo”. Diz-nos o autor:

A história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia e traição. (...) O último degrau está separado do abismo por apenas um passo. Os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma. E os bons, os maus, os corajosos e os covardes, os vis e os nobres, os ingênuos e os cínicos continuam a escalá-la (Kott, 2003, p. 31).

Kott coloca sob foco a apreensão do material shakespeariano à luz do trabalho de importantes diretores e dramaturgos e das experiências de uma “era dos extremos”, na denominação do historiador Eric Hobsbawm, na tentativa de compreensão das peças de modo mais totalizante, percebidas quase como um sistema de repetições, estruturas, recorrências e figurações do que se passava no período elisabetano, portanto muito precisamente localizado social e historicamente, mas que têm muito ainda a revelar ao momento de leitura da obra. Ao reafirmar o potencial do material shakespeariano de formalizar a persistência de estruturas sociais e econômicas sólidas, Kott, em nossa visão, dá um passo definidor de uma leitura de maior envergadura, a contrapelo, talvez não somente das peças de Shakespeare em si, mas sobretudo da história de sua exegese e suas ancoragens, de maneira alguma, incluindo a dele, isentas das marcas da História e de variadas posições ideológicas e estéticas, sejam elas explícitas ou implícitas.

O encontro das eras elisabetanas

Certamente a obra dramaturgicamente mais estudada de todos os tempos, não é exagero dizer que grande parte da literatura – em especial a britânica, sobretudo no campo teatral – relaciona-se e, poderíamos dizer posiciona-se, em maior ou menor grau, em relação à obra do chamado “bardo”. No que se refere à dramaturgia, a figura de Shakespeare é inevitável, tanto mais na Grã-Bretanha. São diversos os dramaturgos que não se furtaram de comentar o legado de Shakespeare, sua “influência”, questionando ou reafirmando sua atualidade por meio de ensaios ou mesmo reescrevendo suas peças, com os mais variados propósitos. Considerando o teatro do pós-guerra como um todo, nesse aspecto, talvez Edward Bond e Bertolt Brecht sejam alguns exemplos paradigmáticos.

Na Grã-Bretanha, muitos autores no período dos anos posteriores a 1956 se detiveram sobre a obra de Shakespeare, não apenas sob a forma de referências fortuitas, alusões ou acenos – o que em si poderia ser mapeado em praticamente todos, não necessariamente com implicações ou propósitos mais delimitados ou sistematizados. Muitos deles, porém, reescreveram o material shakespeariano, adicionando novas significações e colocando o debate sobre seu legado na ordem do dia. Tom Stoppard, em *Rosencrantz e Guildenstern morreram*, de 1966, Arnold Wesker e sua peça *Shylock*, de 1976, e Edward Bond, em *Lear* (1971) e *Bingo* (1973), são alguns exemplos de dramaturgos que incursionaram conscientemente nessa empreitada “revisionista”.

Nesse sentido, vislumbra-se um movimento dúbio no período. Por um lado, o tema

shakespeareano retorna com mais força e diversos dramaturgos vão persegui-lo, possibilitando certo acerto de contas com o legado de Shakespeare, cenário que também se verifica no meio acadêmico com um verdadeiro *boom* nos estudos shakespearianos. Por outro, o teatro britânico, dentro da prerrogativa do que a historiografia denominou como a renovação trazida pelo teatro moderno, aventou a possibilidade de novamente alçar a dramaturgia britânica a uma forma artística de destaque, “abandonando” a figura sempre presente de Shakespeare como o nome britânico único, conhecido e reconhecido internacionalmente. Tal abandono evidentemente é impossível na materialidade da vida; no entanto, a negociação tensa entre o moderno e o canônico, o novo e o clássico, não deixa de ser uma constante na literatura e certamente na sociedade britânica como um todo.

Para tal constatação consideramos aqui primeiramente o período de renovação teatral, como ficou conhecido o momento pós-1956, que fomentou uma maior presença dos dramaturgos britânicos no panorama do teatro ocidental moderno. O sucesso internacional angariado por Harold Pinter (1930-2008), alçando-o a talvez a o maior nome conhecido do teatro britânico após Shakespeare, vem no bojo dessa *Nova Onda*, o teatro moderno britânico. Fomentou-se certo paralelismo entre dois momentos definidores de florescimento cultural e que pode ser observado inclusive no modo como essas duas eras passaram a ser distinguidas, isto é, a partir do nome da monarca reinante, Elizabeth I e II, respectivamente – algo que já sinaliza essa tensão do moderno sob bases governamentais tradicionais.

Dan Rebellato (1999) é um dos teóricos que comentam esse paralelo entre os dois momentos, mencionando o uso por parte da crítica de termos que aproximavam os dois períodos como “era de ouro”, “nova era/drama elisabetano”, “renascença”. Diz-nos o estudioso:

Em 1960, somente quatro anos após a fundação da ESC [English Stage Company], *Plays and Players* anunciou: ‘Nosso teatro entrou em seu mais vital período desde a era Elisabetana’. A referência ao período Elisabetano deve ser colocada no contexto de menções anteriores, por Findlater, entre outros, de um “novo teatro Elisabetano” (1953, 468; 1954b, 372); um teatro que poderia se elevar ao emblemático exemplo da Coroação da segunda Rainha Elizabeth. O termo frequentemente usado “renascença” (ex. Tynan 1957, 122; Hinchliffe 1974, 22; Brown 1982, vii) carrega a mesma ressonância. Lindsay Anderson e John Arden com frequência colocaram seu trabalho dentro de uma tradição shakespeariana (*Sergeant Musgrave at the Court* 1990; Arden 1960, 13) (Rebellato, 1999, p. 68)¹¹.

Um dos disparadores dessa comparação se deu como resultado dos esforços ensejados para que a dramaturgia britânica pudesse se distinguir dentro do cenário cultural ocidental, que via grandes nomes se estabelecerem na Europa (desde Brecht até os absurdistas como Samuel Beckett) e Estados Unidos (Tennessee Williams, Arthur Miller e Edward Albee, apenas para citar alguns). A constituição de uma companhia como a *English Stage Company*, ancorada pela emergência de vários

¹¹ “In 1960, only four years after the foundation of the ESC, *Plays and Players* announced, ‘Our drama has entered on its most vital period since the Elizabethan age’. The reference to the Elizabethan period should be set in the context of earlier calls, by Findlater amongst others, for a ‘new Elizabethan drama’ (1953, 468; 1954b, 372); a theatre which could rise to the emblematic example of the Coronation of a second Queen Elizabeth. The frequently employed term ‘renaissance’ (e.g. Tynan 1957, 122; Hinchliffe 1974, 22; Brown 1982, vii) carries the same resonance. Lindsay Anderson and John Arden often placed their work within a Shakespearean tradition (*Sergeant Musgrave at the Court* 1990; Arden 1960, 13)” (Rebellato, 1999, p. 68).

novos dramaturgos britânicos, mas sobretudo ingleses, e uma efervescência que se diagnosticava em várias esferas da vida cultural, tendo por marcos na década de 1950 os anos de 1953 e 1956, constitui-se como um importante catalisador desse *novo*. Seguindo a leitura que faz Stephen Lacey (1995) do período, esses dois anos, 1953 e 1956, são emblemáticos para uma reconstituição do que foi o pós-guerra do ponto de vista das artes. O ano de 1953, marcado pela Coroação da Rainha Elizabeth II, enseja o uso desses termos comparativos, posteriormente reafirmados nas expressões artísticas que adquirem proeminência, constituindo uma nova onda a partir de 1956. O moderno do *boom* cultural e o tradicional da monarquia, a retomada de Shakespeare e a emergência dos novos dramaturgos, entre outras, são faces possivelmente conflitantes dessa mesma moeda.

Para nossos propósitos aqui e além do já abordado, três eventos podem ser apontados como cruciais para a compreensão de Shakespeare em meados do século XX. O terceiro deles, nosso ponto de referência, já reportamos: a reavaliação ensaística e artística dos dramaturgos do período pós-1956, a ser desdobrada em pesquisas futuras na obra individual de cada um (Edward Bond, Arnold Wesker, Tom Stoppard, entre outros). O primeiro é o marco que representou os filmes de Laurence Olivier (1907-1989), adaptados das peças shakespearianas. Olivier, considerado o maior ator britânico do século XX, se destacou não somente no teatro, mas também nos filmes em que atuou (e eventualmente dirigiu) e em sua luta para que o projeto de um teatro nacional se concretizasse, algo que se deu fisicamente nos anos 1970 com a inauguração do National Theatre, situado em Southbank, Londres.

Hamlet, de 1948, *Richard III*, de 1955, e *Othello*, de 1965, rapidamente se tornaram verdadeiros clássicos do cinema britânico. A combinação não era de modo algum inédita: um ator de renome e com uma atuação altamente conceituada encontra textos de Shakespeare, cujos protagonistas masculinos possibilitavam um grande aproveitamento de tal ator. Desde David Garrick, passando por Edmund Kean – cujo Otelo se tornou lendário – até o brasileiro João Caetano – também conhecido, dentre outros, pela personagem Otelo – essa colisão, quando orgânica e frequente, não deixou de reverberar em outras áreas, como o cinema.

Assim, a ligação entre as eras elisabetanas fez-se, do nosso ponto de vista, também pelas mãos de Olivier. Mesmo renomado no cinema, o ator não deixou o teatro e não circunscreveu seus trabalhos a textos clássicos. O melhor exemplo disso foi ter aceitado o papel que John Osborne (1929-1994) escreveu para ele na peça *The Entertainer*, de 1957, estreada no Royal Court. À época, Osborne era um dramaturgo iniciante e, até 1955, um completo desconhecido. Sua mencionada campanha pelo National Theatre acrescenta ao currículo de Olivier esse trânsito entre o considerado “ultrapassado” por alguns e o moderno desejado por outros, bem como a necessidade de um teatro nacional, mas que não montasse somente textos clássicos, levando à cena também os autores recém-chegados. Aliás, foi nessa confluência que se deu a fundação do National Theatre: entre Shakespeare, que se montava até então sobretudo pela Royal Shakespeare Company, e os novos autores que apareciam primordialmente no Royal Court. Tal cruzamento de visões, tendo Olivier como importante figura, reabilitava Shakespeare aos novos tempos, trazendo-o ao cinema, ao mesmo tempo em que deixava claro que somente Shakespeare não seria suficiente para *formar* o teatro moderno britânico e sua instituição maior, o tão almejado Teatro Nacional.

Na esteira desse processo, a renovação da importância da Royal Shakespeare Company constitui um segundo momento de destaque no *revival* de Shakespeare no panorama teatral desse novo momento de “renascença” artística e cultural. Em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, a formação da companhia deixou de ser um projeto e se tornou realidade sob a liderança de Peter Hall, seu primeiro e mais conhecido diretor artístico. Junto com ele, vieram diretores de gabarito, como Peter Brook, e atores já considerados medalhões, como Peggy Ashcroft, Albert Finney, Judi Dench, Ian McKellen e muitos outros. Alternando montagens de Shakespeare e dramaturgos contemporâneos – Harold Pinter, Tom Stoppard, Peter Nichols, David Edgar, entre outros – ou clássicos modernos – peças como *Marat/Sade*, de Peter Weiss ou *The Iceman Cometh*, de Eugene O’Neill, a RSC pode ser considerada uma resposta aos novos tempos, assim como a criação da English Stage Company e do National Theatre, e cujo trabalho afinal parecia apontar para horizontes similares: o desejo de reafirmação da identidade nacional por meio das artes diante do evidente fim do Império e a elevação do teatro britânico, realizada por companhias estáveis subsidiadas e de reconhecida qualidade artística. Tais projetos se desdobraram no estabelecimento de Londres como a capital cultural europeia de meados do século XX. Nesse panorama de retomada do material shakespeariano, tanto o papel de Olivier e do National Theatre, bem como o da Royal Shakespeare Company, merecem detalhadas investigações futuras em língua portuguesa.

Considerações finais

Este artigo buscou fazer apontamentos sobre o processo de internacionalização da obra de Shakespeare, sua apreciação e revisão de sua exegese e servir de introdução e embasamento para estudos que buscam esmiuçar suas reverberações nas obras individuais de dramaturgos britânicos mais contemporâneos. Em nossa visão, caracterizar o processo de canonização, “rejeição” e leitura crítica de Shakespeare adiciona mais nuances ao retrato do dramaturgo para além de “gênio”, “autor universal” ou “congregador de toda a potencialidade humana” e distribui entre outros “atores” o novo fôlego com que o material shakespeariano chega no período do pós-Guerra. O aproveitamento do material shakespeariano realizado por esses autores reforça o assentamento de Shakespeare ao chão histórico de sua época e a validade de leituras da contemporaneidade que não prescindem de suas circunstâncias sócio-históricas, pavimentando o caminho para uma apropriação estética e política, cuja busca por novas perguntas e novas respostas suscitaram novas peças a partir de um material inegavelmente muito frutífero. O manuseio desse material, o questionamento de suas formas, temas e seu reaproveitamento em novos experimentos teatrais serão objetos de análises vindouras e para as quais este artigo buscou contribuir em sua breve recuperação e tentativa de historicização de momentos de inflexão da relação entre Shakespeare e a constelação do teatro como um todo e, em especial, a dramaturgia britânica. Espera-se que ele possa servir de ponto de partida para o mergulho nas obras de dramaturgos modernos em sua complexa relação com o monumental legado e o inquietante material shakespeariano.

Referências

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime: Tradução do “Prefácio de Cromwell”**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LACEY, Stephen. **British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965**. London: Routledge, 1995.

MASON, Haydn. VOLTAIRE VERSUS SHAKESPEARE: THE LETTRE À L'ACADÉMIE FRANÇAISE (1776). **Journal for Eighteenth-Century Studies**, v. 18, p. 173-184, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.1995.tb00187.x>

PATTERSON, Michael. Rewriting Shakespeare: Edward Bond's Lear. In: PATTERSON, Michael. **Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p 138-153.

REBELLATO, Dan. **1956 And All That: the making of modern British drama**. London: Routledge, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **Estética e Teatro Alemão**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SILVERMAN, Albert H. Bernard Shaw's Shakespeare Criticism. **PMLA**, n. 4, v. 72, p. 722-736, 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/460181>