

fabiana FONTANA

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)*

SHAKESPEARE, TEATRO MODERNO E MOVIMENTO AMADOR – A EXPERIÊNCIA DO TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL DE PASCHOAL CARLOS MAGNO

RESUMO> Com a finalidade de apresentar o âmbito no qual se deu o aparecimento de Shakespeare no Brasil, no que tange às encenações de textos do dramaturgo por grupos e companhias nacionais, o presente artigo aborda alguns dos aspectos principais dos espetáculos do Teatro do Estudante do Brasil, criados a partir de obras do poeta inglês, e apresentados entre os anos 1938-1952.

PALAVRAS-CHAVE> William Shakespeare; Teatro do Estudante do Brasil; teatro brasileiro moderno.

SHAKESPEARE, TEATRO MODERNO
E MOVIMENTO AMADOR —
A EXPERIÊNCIA DO TEATRO DO ESTUDANTE
DO BRASIL DE PASCHOAL CARLOS MAGNO

Fabiana Siqueira FONTANA¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)

INTRODUÇÃO

Em 2014, devido à comemoração dos 450 anos de Shakespeare, surgiram no país reportagens que recordavam as principais montagens nacionais de textos do mais famoso poeta inglês. Alguns desses espetáculos foram lembrados pelo seu caráter de ineditismo, ou seja, por corresponderem às primeiras encenações de peças shakespearianas realizadas por grupos ou companhias formadas por artistas brasileiros. Dentre tais conjuntos, o Teatro do Estudante do Brasil, de cunho amador, fundado por Paschoal Carlos Magno, foi mencionado devido ao seu espetáculo de estreia, *Romeu e Julieta*, e em razão do famoso *Hamlet* de 1948, uma das mais famosas produções da história do nosso teatro, do qual trazia no papel-título da peça o ator Sérgio Cardoso.² O grupo, porém, durante sua trajetória, encenou outras peças de Shakespeare, totalizando uma soma de oito espetáculos, dentre as mais de quinze peças que compuseram o seu repertório. No entanto, é preciso ressaltar que, se Shakespeare tornou-se uma tradição do TEB, foi em decorrência, principalmente, de uma predileção do mentor do grupo pelo autor inglês, pois, até então, não era recorrente no Brasil a encenação de textos shakespearianos por grupos ou companhias nacionais.

Quando se trata da história da inserção de Shakespeare no Brasil, em termos de encenação em vernáculo nacional de textos do dramaturgo inglês, as primeiras referências feitas remontam a peças protagonizadas por João Caetano. No entanto, hoje já se sabe que, à revelia de uma única peça, o mais famoso ator do Império não encenou Shakespeare, mas “adaptações melodramáticas de Jean-

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UNIRIO, na linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro. Atualmente presta serviços ao Centro de Documentação e Informação da Funarte.

E-mail: fontanafabiana@yahoo.com.br

² A título de exemplo, ver: MENEZES (2014).

François Ducis” (HELIODORA, 2008, p. 322), as quais, quando comparadas com os originais do bardo, apresentam alterações significativas quanto à temática e estrutura dramaturgica, como a supressão de personagens secundárias, a unificação da ação em torno de um incidente principal e a predominância de dilemas morais (PRADO, 1972). Depois dessas experiências localizadas em meados do século XIX, e após um longo tempo de espera, Shakespeare só voltou a ser visitado por artistas brasileiros de forma mais sistemática a partir da década de 1940.³

Um levantamento minucioso realizado por Celuta Moreira Gomes (1961) permite averiguar que, posteriormente a João Caetano, foram os conjuntos amadores, expoentes do processo de inserção do teatro moderno, no Brasil, os responsáveis por levar as peças de Shakespeare à cena, no território nacional. Grupos como o Teatro Experimental de São Paulo, o Teatro Universitário de Pernambuco e o Teatro Experimental do Negro, entre outros, encenaram comédias e tragédias shakespearianas por todo o país, constituindo-se, muitas vezes, nos primeiros a montar textos antes só apresentados por produções estrangeiras. Dentre todos esses conjuntos, o que mais aparece no inventário mencionado é o Teatro do Estudante do Brasil, que se destaca ainda por ser o grupo que inaugura tal iniciativa: a de montar Shakespeare aqui, com gente nossa.

Segundo Eugenio Gomes (1961), foi a criação do TEB, no Rio de Janeiro, “que atraiu o interesse [sic], não somente da cidade, mas do país inteiro, para o mundo shakesperiano.” (p. 24), de modo que ele afirma que o “Teatro do Estudante marcou uma nova era, quanto a representações de Shakespeare em nossa língua, reabilitando o teatro nacional da mácula de haver preferido durante quase meio século os arremedos de Ducis” (p. 27). De acordo com Gomes, as apresentações amadoras de peças de Shakespeare referidas anteriormente podem ser ainda consideradas reflexos de um movimento iniciado pelo grupo de Paschoal Carlos Magno – intelectual que leva do mesmo o título de redescobridor de Shakespeare no país, em vista da sua experiência à frente do Teatro do Estudante do Brasil.

³ É importante lembrar, contudo, que a ausência de espetáculos nacionais de peças de Shakespeare, por quase um século, no país, não significa um completo silêncio e desconhecimento do dramaturgo por parte dos brasileiros. Bárbara Heliodora, em texto acima citado, chama à atenção que, nesse intervalo de tempo, artistas estrangeiros apresentaram aqui peças do poeta inglês, além de o mesmo ter servido de inspiração para nomes consagrados da nossa literatura, como Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo.

Entretanto, longe de terem se constituído iniciativas apenas louvadas na época em que realizadas, os espetáculos shakespearianos do TEB foram sempre objetos de uma série de discussões geradas no âmbito da crítica especializada. De espectro bastante amplo no que tange a suas temáticas, as questões suscitadas por tais experiências cênicas servem para entender não só porque o ressurgimento ou o aparecimento de Shakespeare no Brasil deu-se no contexto do teatro brasileiro moderno, mas também o que entrou em pauta devido ao fato de serem os amadores os primeiros artistas a tentarem, no país, uma aproximação mais efetiva com as obras de um dos mais importantes autores da literatura dramática ocidental.

ROMEU E JULIETA

O Teatro do Estudante do Brasil é entendido pela nossa historiografia teatral como um dos grupos amadores que participaram do movimento de instauração do teatro moderno, no Brasil. Em termos gerais, entende-se que aqueles que dele fizeram parte visavam à reformulação estética dos nossos palcos, no sentido de realizar uma atualização e equiparação entre o que se via no estrangeiro e o que se produzia em solo nacional. Cheio de referências externas, os artistas e intelectuais, que formavam a ala dos “novos”, propunham mudanças no modo de compreender o que era, ou deveria ser, o espetáculo.

Tania Brandão (2009), ao tratar do que ela denomina como sendo a fase de formulação do teatro moderno, no Brasil, sentencia que foi com o *Romeu e Julieta* do TEB, em 1938, que se deu o movimento de implementação da modernidade nos nossos palcos. Segundo a historiadora, foi nesse espetáculo que apareceram dois elementos essenciais para uma alteração qualitativa na cena teatral brasileira: a figura do diretor (encarnada por Itália Fausta) e uma nova classe de atores (oriunda em grande parte da classe estudantil) – material humano indispensável para se pensar o teatro de uma forma outra, contrária à maneira de entender a que era a arte no

seio das companhias profissionais, ligadas diretamente ao mercado do entretenimento. Porém, faz-se necessário atentar para o fato de que ambos os elementos apontados por Brandão surgiram ancorados num componente sem o qual nenhum deles, naquele momento, teria tanto significado: o texto teatral. Pois é em torno dele, e em razão do valor de Shakespeare como obra clássica, que a unidade cênica emergiu como ponto de convergência para todos os elementos e esforços de criação no espetáculo de estreia do Teatro do Estudante do Brasil.

A escolha por Shakespeare, entretanto, aponta para algo ainda pouco discutido no que tange ao teatro brasileiro moderno, ainda que essencial para a sua compreensão: a discussão, que emerge nesse contexto, a respeito da finalidade do teatro em relação à nação. Quando Paschoal Carlos Magno funda o TEB, além de estar orientado por ideias que visavam a transformações estéticas no setor, tinha como objetivo contribuir para a instalação de um teatro de Arte no Brasil que concorresse para a elevação cultural do país. O acento nacionalista do grupo – altamente consonante com o ideário que caracterizou tão fortemente a conjuntura sócio-política do Estado Novo – revelava-se, portanto, na intenção de colocar em cena aquilo que era julgado como patrimônio universal, a obra clássica. De modo que o texto teatral – no caso aqui, a peça de Shakespeare – desempenhou uma função estratégica no lançamento do Teatro do Estudante enquanto projeto estético de Paschoal Carlos Magno: a de disciplinar o palco ao mesmo tempo em que permitisse educar as massas. O nome de Shakespeare serviu então para fundamentar e consubstanciar uma iniciativa que muito foi louvada por seu aspecto de ousadia, civismo e desinteresse. O sucesso de *Romeu e Julieta*, do TEB, foi assegurado, na maioria dos jornais, em virtude do seu intuito enquanto empreendimento da juventude, o qual era o de concorrer para o progresso do teatro nacional, e conseqüentemente, do país enquanto nação.

Toda esta aura de abnegação juvenil muito ressaltada pela imprensa ficou ainda mais latente devido ao tamanho do espetáculo de lançamento do TEB, pois o nosso primeiro *Romeu e Julieta* foi

qualquer coisa perto da noção de monumental. Mais de 300 pessoas estiveram envolvidas na produção e execução desse espetáculo. Além do elenco, formado por cerca de 20 atores, figuraram no palco jovens de escolas primárias e secundárias destinados a formar uma comparsaria e 70 alunas da Escola de Bailados do Teatro Municipal. Houve também a participação de um conjunto orfeônico e de uma orquestra composta por alunos da Escola Nacional de Música. Fora isto, cenário e figurinos – em parte confeccionados especialmente para a montagem do grupo, em parte emprestados em antiquários e no acervo do Teatro Municipal – serviram para imprimir ao espetáculo do TEB uma ideia de todo ordenado, do qual sobressaiu o nome daquele que embasava a ação, em todos os seus aspectos: Shakespeare.⁴

Depois de seis sessões no Teatro João Caetano, realizadas entre os dias 28 e 31 de outubro de 1938, com direito a duas vesperais no fim de semana, *Romeu e Julieta* foi reapresentado no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, em 3, 4 e 21 de dezembro, desse mesmo ano. Essa última récita, caracterizada como sessão popular, ocorreu no encerramento do 2º Congresso Nacional dos Estudantes do Brasil, evento em que se encontraram reunidas mais de 80 agremiações estudantis de todo o país, de modo a se considerar esse momento a estreia nacional do TEB. Em 1941, o espetáculo foi, novamente, posto em cena, em exibição única, no dia 24 de outubro, sob o patrocínio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, e tinha como finalidade humanitária a arrecadação de fundos para as vítimas da guerra, conforme algumas notícias lançadas na divulgação da peça.

A despeito, todavia, do sucesso de *Romeu e Julieta* junto à imprensa, a conjugação teatro amador e Shakespeare, sob a insígnia da nação, não seria mais tão bem aceita, pelos articulistas, como foi na estreia do TEB, quando da representação dos demais espetáculos shakespearianos do grupo. As discussões geradas em virtude destes acontecimentos nunca puseram em xeque o projeto estético de Paschoal Carlos Magno, que sustentava o TEB em termos de programa de ação, mas suscitaram debates cada vez mais refinados

⁴ O quadro geral da produção de *Romeu e Julieta* foi elaborado a partir da análise dos mais de 190 recortes de jornais que compõem o dossiê do espetáculo que integra o arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno, locado no Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). É proveniente de tal conjunto, inclusive, grande parte das fontes em que se baseiam as observações e as conclusões estabelecidas a respeito dos espetáculos do TEB abordados neste artigo.

a respeito de como se deveria promover o desenvolvimento do teatro no Brasil, e de que modo Shakespeare serviria, ou não, a essa campanha em prol do soerguimento de um setor que, na década de 1940, era considerado por alguns como que “em decadência”.

COMO QUISERES

A montagem do TEB, dada em única apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1942, configura-se também como a primeira produção nacional de *As you like it*. Apesar do ineditismo da ação, a montagem não causou nem metade do furor que o espetáculo de estreia do grupo havia despertado na imprensa. O primeiro motivo é que Maria Jacinta – na liderança do TEB, desde 1940⁵ – não tinha o mesmo poder de mobilização que o fundador do grupo. Depois, a produção da peça passou por alguns percalços até chegar ao palco: a troca constante de elenco, a sucessão de três nomes na direção do espetáculo (Mafra Filho, Adacto Filho e Sadi Cabral), e mais, a demora na concessão do Teatro Municipal por parte da Prefeitura da então Capital Federal (MONTI, 1943; DIONYSOS, 1978). De modo que a realização de *Como Quiseres* quase passa despercebida quando se observa a trajetória do Teatro do Estudante do Brasil, a partir do registro de suas atividades nos jornais da época.

Mário Nunes (1942), no entanto, foi um dos únicos que se dedicou a escrever uma crítica a respeito de *Como Quiseres*. Abordando pouco os aspectos da montagem em si, ele se dedica em seu texto a tecer curiosas observações a respeito da função do amadorismo teatral quando associado ao teatro clássico, em vista da formação de uma nova plateia. De início, Mário Nunes elogia o grupo em razão, mais uma vez, do objetivo da representação: “a melhoria-cultural da sociedade ou de agrupamentos sociais” distintos. Porém, para ele, a proposta do TEB – calcada no tripé Shakespeare, teatro amador e cultura nacional – encontrava-se comprometida, em sua essência,

⁵ A dramaturga assumiu o comando do grupo em decorrência da ausência de Paschoal Carlos Magno do Brasil, devido a compromissos enquanto diplomata.

devido ao modo pelo qual vinha sendo realizada, tendo em vista o caráter esporádico que caracterizava as apresentações do grupo e, de forma mais rarefeita ainda, suas investidas em direção à obra de Shakespeare. Pois, de acordo como o crítico, “para sentir Shakespeare não só se pode prescindir do artista especializado, como também de um público com o genial escritor familiarizado”, de maneira que, na sua visão, “a ação benéfica dos espetáculos do T.E.B. já se teria feito sentir promissora se mais frequentes fossem seus espetáculos, fossem um cada mês e não cada ano” (Idem).

O problema que aborda Mário Nunes quanto à frequência das atividades do TEB no que se refere à encenação de Shakespeare é, no entanto, característica desse movimento amador, que pretendia o soerguimento do teatro e da cultura nacional, como um todo. Apesar de, em parte, amparado pelo Estado, a falta de teatros disponíveis para a apresentação de seus espetáculos, a exiguidade de verbas conquistadas junto ao Governo Federal e a troca constante do elenco são alguns dos obstáculos dos quais decorre o caráter de intermitência de grupos deste gênero quanto se trata da execução de seus programas. Dificuldades essas que pareciam se avultar em razão de a peça escolhida ser uma obra de Shakespeare, por conta de se entender, na época, e, principalmente, no interior do TEB, que a encenação de tais peças dependia de um primor e requinte maior do que qualquer outra.

Após *Como Quiseres*, Shakespeare voltou à cena pela ação do TEB apenas em 1948. *Hamlet* foi visto então, pelos críticos daquele momento, como o retorno do grupo às suas origens. Percebe-se, portanto, o quão rarefeito foi, em termos de repercussão, o episódio da montagem de *Como Quiseres* pelo Teatro do Estudante do Brasil.

HAMLET

Antes de passar ao fato em si, convém alertar que seria impossível retratar aqui o significado de *Hamlet* para a história do

teatro brasileiro, principalmente porque esse espetáculo, enquanto acontecimento, extrapolou não só a circunscrição do amadorismo teatral, mas os limites do próprio cenário artístico da cidade. Com uma carreira bastante longa, em comparação ao que era comum em termos de ciclo de apresentação para o teatro amador na época, a tragédia de Shakespeare encenada pelo TEB conseguiu atingir um total de 50 sessões, dadas em quatro diferentes casas de espetáculos e três municípios distintos: Teatro Fênix e Teatro República, no Rio de Janeiro, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro Municipal de Campinas. Tendo, portanto, estreado no dia 06 de janeiro, o *Hamlet* do TEB despediu-se dos palcos em meados de julho de 1948, no momento em que era realizada a sua turnê.

Diferentemente das outras duas experiências do TEB, no que se refere à encenação de obras de Shakespeare, *Hamlet* foi bastante rebatido na imprensa, a despeito mesmo do imenso sucesso que a peça alcançou em termos de crítica e de público. Todas as opções de montagem – em grande parte definidas pelo diretor do espetáculo, o alemão Hoffmann Harnisch – foram postas em xeque. Cenário, figurino e música, além do aspecto que se tornou o ponto nevrálgico das discussões que envolveram *Hamlet*, a interpretação dos atores, foram censurados. Seguindo uma linha definida como romântica, o trabalho dos jovens artistas amadores, e, sobretudo, de Sérgio Cardoso, foi considerado exagerado, porque marcado por uma movimentação que beirou à dança e certos excessos presentes na fala e no gesto das personagens. Aliás, travou-se, nos jornais, um verdadeiro debate em torno do fato de haver Sérgio Cardoso encarnado um Hamlet brasileiro.

Tal debate, no entanto, guarda qualquer coisa de muito interessante quando se atenta para a sutileza e o requinte pelo qual se deu o seu estabelecimento e depois o desdobramento dessa discussão. Pois, fundamentados na associação entre a obra clássica e a tradição ocidental, com base num princípio de universalidade, muitos dos que comentaram *Hamlet* na imprensa condenaram o espetáculo de Harnisch. Os críticos, em boa parte, partiam sempre de referências externas, colhidas junto de experiências de artistas europeus ou

norte-americanos que interpretaram tal tragédia, para impor um conjunto de regras fora das quais eles entendiam que não se podia por em cena um texto de tão alta densidade dramática e imbuído de tão larga tradição. Porém, mesmo sendo nova a atitude de encenar Shakespeare, no Brasil, em vernáculo nacional, foi cobrada do TEB uma tradição que era entendida como sendo nossa, porque vista como uma herança cultural própria à humanidade, toda ela. De modo que se pode dizer que foi com extrema naturalidade que o espetáculo do Teatro do Estudante foi avaliado com base numa cartilha de *experts* formada por princípios estéticos precedentes de fora do país, buscados muito no que se sabia ou no que tinham visto no estrangeiro.

Foi, portanto, em nome de um *Hamlet* brasileiro que alguns se expressaram nos jornais em favor da empreitada no TEB, naquele momento. O ator Sérgio Britto, envolvido na montagem e responsável pela interpretação de Horácio, foi um que se pôs ao lado de Harnisch, ao dizer que o diretor alemão, junto de Sérgio Cardoso, havia concebido “uma nova interpretação de Hamlet” (BRITTO, 1948). O cenógrafo Santa Rosa também buscou manifestar seu apoio aos jovens do TEB; não se restringindo necessariamente ao ator principal do espetáculo, ele sentenciou o seguinte a respeito de *Hamlet* como realização: “se nem sempre ela é ‘profunda’ sempre o é, porém, intensa e viva” (ROSA, 1948). E mesmo Nelson Rodrigues, em bilhete endereçado a Paschoal Carlos Magno (documento depois publicado em parte como elemento de propaganda da peça⁶), colocou-se em defesa de Sérgio Cardoso e do Teatro do Estudante do Brasil, ao dizer:

[...] o fato é o seguinte: “Hamlet”, que o Teatro do Estudante está representando, é sem qualquer dúvida, uma realização notável. [...] Quero, também, exprimir minha admiração pelo “Hamlet” brasileiro. Na minha opinião, que não desejo impor a ninguém, ele é o maior talento de intérprete, que já conheci no Brasil (Apud. FONTANA, 2014, p. 171).

⁶ Manuscrito divulgado em nota veiculada pelo mentor do TEB no Correio da Manhã, em 13 de janeiro de 1948 (CARVALHO; DUMAR, 2006, p. 101).

O ponto é que, anos depois, Sérgio Britto (2010) e Bárbara Heliodora (DIONYSOS, 1978), como atores que compuseram o elenco de *Hamlet*, viriam admitir que a linha romântica que Harnisch imprimira ao espetáculo do TEB era a mais condizente com o que foi oferecido por um conjunto formado por jovens inexperientes; condição própria, inclusive, do ator Sérgio Cardoso, que, antes de *Hamlet*, participara somente da peça *Romeu e Julieta*, como Teobaldo, na produção do Teatro Universitário, realizada em 1945, sob direção de Ester Leão. Entretanto, verifica-se que nada, absolutamente nada, impediu que todos, naquele instante, reconhecessem em Sérgio Cardoso o ator que faltava ao nosso teatro, o qual, segundo Gustavo Dória, viria a ocupar “um lugar até então vago no nosso teatro” (1975, p. 58). Ainda assim, é preciso salientar que o triunfo do espetáculo não foi consequência apenas do sucesso obtido por Sérgio Cardoso, mas também em razão do que *Hamlet* representava como ideia – a ideia cerne do próprio Teatro do Estudante do Brasil e que tinha como base a junção do teatro clássico com a mocidade. Quem logo percebeu tal implicação foi Celso Kelly, que em artigo publicado no jornal *A Noite*, em fevereiro de 1948, explica:

O êxito [sic] estupendo de “Hamlet”, representado pelo Teatro do Estudante [...] deve levarmos homens de teatro a algumas reflexões úteis. Ao lançar a temporada, o Teatro do Estudante não representava nenhuma figura de cartaz, como usam, em regra, os empresários [...]

Trazia apenas um programa, e esse [sic] de há alguns anos. Retomavam um fio quebrado: o de “Romeu e Julieta”. Em tudo mais, era a ideia que demonstrava a sua força. [...]

No Teatro do Estudante domina a legítima intenção de apresentar um repertório de alto mérito. [...] Não tem atrás de si o prestígio dos intérpretes, mas travam, de vanguarda, a glória de seus autores.

[...] O Teatro do Estudante firmou-se outra vez. Se ele não descuidar nunca do programa traçado, firmar-se-á sempre que quiser. Firmar-se-á pelo prestígio da ideia (KELLY, 1948).

O êxito de *Hamlet* foi tal, que, em 1949, Paschoal Carlos Magno lançou o Festival Shakespeare. O evento não consistiu apenas na apresentação de uma série de peças do poeta inglês, mas a prova pública do recém-criado Seminário de Arte Dramática – escola instaurada pelo TEB, pouco antes, a partir de uma subvenção oriunda do Serviço Nacional de Teatro.

FESTIVAL SHAKESPEARE

Durante os meses de maio e agosto de 1949, foram apresentadas, pelo TEB, no Teatro Fênix, as peças *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*. De características bastante heterogêneas – porque com fichas técnicas distintas⁷ –, esses espetáculos representaram a institucionalização de um aspecto do grupo que se dava até então de maneira mais informal: a de ser o Teatro do Estudante uma escola improvisada. Pois o grupo, desde o seu início, era reconhecido, pela classe e pela crítica teatrais, pelos artistas que havia formado; alguns dos quais, depois, se consolidaram no âmbito do profissionalismo, como, por exemplo, Sandro Polônio. No momento, então, do Festival Shakespeare, os jovens que atuavam no TEB passaram a não ser mais vistos, pela imprensa, somente como artistas amadores, mas sim, enquanto alunos de teatro. Dessa forma, é possível perceber que foi nesse evento que se aliaram, de forma mais contundente, o objetivo da formação artística de novos valores para o teatro nacional à causa da instrução do povo, no interior do grupo de Paschoal Carlos Magno.

Outro fato bastante novo, no que compete à encenação de Shakespeare no Brasil e que se deu no interior do festival do TEB, é a destinação de uma peça do dramaturgo inglês a um público infanto-juvenil. *Sonho de uma noite de verão* foi dedicado para aqueles de menor faixa etária, convidados a comparecer no Teatro Fênix, por Paschoal Carlos Magno, em matéria publicada já na ocasião da estreia do espetáculo, em 22 de julho de 1949, no *Correio da Manhã*.

⁷ As duas primeiras peças do Festival Shakespeare foram dirigidas por Ester Leão, enquanto que *Sonho de uma noite de verão* ficou sob a responsabilidade de Ruggero Jacobbi. Programas dos espetáculos, parte do arquivo Paschoal Carlos Magno.

Dizendo ser a peça uma “comédia, fantasia, leve e cheia de espírito”, e alegando que em muitos países a obra era ofertada a adolescentes e crianças, o diretor do grupo convocou pais e educadores a levar seus alunos e filhos para assistirem ao espetáculo do TEB (Apud. CARVALHO; DUMAR, 2006, p. 136).

Essa iniciativa de Paschoal Carlos Magno, todavia, não pode ser entendida fora do contexto de instalação e definição, no Brasil, do teatro infantil como campo específico da produção teatral, no interior do qual, inclusive, havia pouco, deu-se a realização de um dos marcos da história desse gênero de teatro no país: a apresentação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, pelos Artistas Unidos (FARIA, 2013). A disposição de Paschoal Carlos Magno em oferecer Shakespeare aos adolescentes e crianças pode ser explicada também em face de uma outra montagem, realizada em dezembro de 1948, no Rio de Janeiro: a apresentação de *Sonho de uma noite de verão* pelos alunos secundaristas que formavam o grupo de teatro do Externato São Pedro II. O espetáculo dos meninos, diferentemente da peça dos jovens do TEB, partiu de uma adaptação de Charles Vildrac, com tradução de Adacto Filho, que também dirigiu a montagem que tinha um caráter mais de teatro escolar do que infantil (CORREIO DA MANHÃ, 1947). O Teatro do Estudante do Brasil utilizou-se de uma versão de Sérgio Britto e Ruggero Jacobbi, elaborada a partir da tradução portuguesa de Visconde de Castilho, datada do século XIX⁸.

Diante de um novo público, que começava então a ser entendido a partir de suas especificidades, houve algumas alterações em relação ao horário das apresentações de *Sonho de uma noite de verão* no âmbito do Festival Shakespeare; além disso, o texto teatral sofreu algumas modificações para que a montagem do grupo ficasse resguardada de qualquer suposta imoralidade. Nesse sentido, foram realizadas algumas supressões de pares românticos e intrigas amorosas presentes no original de Shakespeare, e cortadas da peça frases consideradas mais apaixonadas. Quanto ao turno das apresentações do espetáculo, algumas sessões foram dadas no período matutino do dia, e depois reapresentadas no início da tarde, diferentemente do que

⁸ Foi localizado no acervo de peças teatrais do Cedoc/Funarte um fragmento do texto utilizado pelo TEB, apresentando a seguinte notação: PT 09534.

ocorria como de costume nas temporadas do Teatro do Estudante do Brasil, marcadas por apresentações⁷ de vesperais, seguidas de noturnas (FONTANA, 2014).

À revelia mesmo do sucesso que *Hamlet* alcançara, um ano antes, o Festival Shakespeare não garantiu uma receita satisfatória para o grupo; e, no meio do evento, Paschoal Carlos Magno declarou falência, em artigo intitulado *A despedida do fracassado*, publicado no *Correio da Manhã*, em 23 de julho de 1949. A matéria rendeu grande comoção na imprensa e considerável eco na sociedade civil. A classe artística também não deixou de se manifestar a favor do Teatro do Estudante; e um dos eventos realizados em prol do grupo, enquanto ação dessa categoria, serviu para selar de vez a associação entre os nomes de Paschoal Carlos Magno e Shakespeare, em solo nacional. A iniciativa foi promovida pelo Teatro dos Doze, companhia formada por egressos do TEB que participaram de *Hamlet*, e foi denominada de *Festa Shakespeariana*. Realizada no dia 04 de julho, tinha como objetivo junto ao público rever “todos juntos, os mais expressivos valores da nova geração, que foram lançados por Pascoal [sic] Carlos Magno, e que mais se destacaram na atividade profissional ou amadorística, como intérpretes das peças do grande trágico inglês” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1949). Para a realização do evento, concorrem artistas como Sonia Oiticica, Paulo Porto, Silvia Ortoff, Maria Fernanda, Fregolente, Luís Linhares, além do astro Sérgio Cardoso – todos “saídos” do TEB. A noite também contou com a participação do Teatro Experimental do Negro, que trouxe à cena um trecho de *Otelo*, representado por Abdias do Nascimento e Ruth de Souza.

O adeus lançado por Paschoal Carlos Magno não se configurou, contudo, na extinção do grupo, e muito menos na saída do seu mentor da direção do mesmo. O que marca o fim do Teatro do Estudante do Brasil, e o prenúncio do Teatro Duse, é a viagem ao norte – *tournee* do TEB realizada nos primeiros meses de 1952, ocasião na qual foi encenada pela última vez, enquanto iniciativa de Paschoal Carlos Magno, a peça que já vinha se tornando o cartão de visitas do Teatro do Estudante do Brasil: *Romeu e Julieta*.

VIAGEM AO NORTE

Em janeiro de 1952, o Teatro do Estudante do Brasil partiu em visita a oito capitais do Brasil: Manaus, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife. A excursão tinha por fim não só a conquista de novas praças, mas a divulgação do amadorismo como forma de ação, quando associado a um repertório formado por obras-primas da literatura clássica e moderna. Além de *Romeu e Julieta*, foram dadas então as peças: *Antígona*, *Hécuba*, *Édipo Rei*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Cananéia*, *Espectros*, e, como representante da dramaturgia nacional, *O Noviço*. O TEB também encenou, na ocasião, o espetáculo infantil *A Revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Em matéria de divulgação da *tournee*, publicada em Fortaleza, consta o seguinte como o objetivo desta viagem: “O Teatro do Estudante [...] não vem ao Norte apenas representar. Sua missão é das mais altas: deseja provar que o teatro serve para educação das massas” (O POVO, 1952).

Não se pode dizer que o *Romeu e Julieta* dado no Norte tenha sido uma reapresentação do espetáculo realizado no Festival Shakespeare, quiçá da peça encenada em 1938. Ao contrário da magnitude que caracterizou as duas outras montagens desse texto pelo TEB, nessa nova versão da peça tudo foi simplificado ao máximo, sendo o cenário erigido apenas com cortinas e alguns poucos adereços – fato justificado pelas implicações práticas de produção que cercavam o grupo em razão do seu deslocamento. Ainda assim, aparece no programa do espetáculo a participação de pajens, comparsas, criados e veroneses – personagens criados a partir da colaboração da população local.

A tragédia de Shakespeare não recebeu destaque em meio ao repertório apresentado na Viagem ao Norte, justamente porque o valor da empreitada estava calcado no significado das peças levadas em excursão quando vistas em conjunto. No panfleto de apresentação da temporada do TEB – impresso dirigido ao povo maranhense – tal sentido fica explicitado na enunciação da finalidade

do empreendimento:

o elenco de estudantes chefiados por Paschoal Carlos Magno vai representar [...] as imortais obras de Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Gil Vicente, Ibsen e Martins Pena, possibilitando à nossa gente o conhecimento dos ensinamentos e belezas contidos nos imperecíveis trabalhos desses consagrados luminares da arte dramática de todos os tempos (Apud. FONTANA, 2014, p. 281).

Dessas peças apresentadas durante a excursão do grupo, algumas seriam novamente colocadas em cena no palco no Teatro Duse, na década de 1950. Mas não Shakespeare... Paschoal Carlos Magno só revisitaria de novo o poeta inglês em 1958, no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado em Recife, quando a personagem Hamlet, vivida novamente por Sérgio Cardoso, foi posta em julgamento. Porém, tem-se aí outro contexto, e, de certa forma, outro momento desta história acerca da (re)introdução de Shakespeare no Brasil.

CONCLUSÃO

Ainda falta muito, em termos de pesquisa e análise de fonte documental, para que se tenha uma ideia mais concreta de como ocorreu a disseminação de Shakespeare por todo o país, na década de 1940 e 1950, enquanto ação dos conjuntos amadores. Carece mesmo averiguar porque tais artistas investiram no dramaturgo. O que se pode arriscar a dizer, por ora, e com base no estudo de caso a respeito do TEB, é que Shakespeare embalou algumas das propostas de reformulação do teatro brasileiro, que aparecem a partir do final dos anos 1930, porque alguns amadores, apoiando-se numa tradição tomada como universal, parecem ter procurado dar um salto qualitativo rumo ao que era julgado mais desenvolvido, o teatro realizado nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos.

Entretanto, ainda que pouco se saiba acerca dos conjuntos que participaram da instalação do teatro brasileiro moderno, é possível averiguar que já em meados dos anos cinquenta, parte desse movimento foi responsável pelo estabelecimento da associação entre teatro amador, Shakespeare e juventude, no Brasil; ainda que sob tal tríade incidissem questões como as levantadas pelos críticos em ocasião dos espetáculos *Como Quiseres* e *Hamlet* do TEB. Os quais, tomando como base a contraposição⁹ entre a imaturidade artística dos amadores – condição quase *sui generis* desse tipo de teatro – e a complexidade que eles julgavam envolver a obra de Shakespeare, questionavam iniciativas pelas quais se deu o aparecimento do poeta inglês no país, no que tange à produção de suas obras em vernáculo nacional. De modo que não é fora desse âmbito de discussão que Willy Keller (1955), em conferência pronunciada na instalação do Teatro Universitário de Alagoas – grupo fundado por inspiração em Paschoal Carlos Magno – sentenciou que apenas duas coisas distanciavam ainda os nossos jovens de Shakespeare, naquele momento: a falta de traduções adequadas das obras do dramaturgo para o teatro, e aquilo que ele denominou como sendo “o falso mistério” que envolve a obra shakespeariana (p. 21). Fato contraposto por ele em forma de uma apologia em prol da encenação de Shakespeare por conjuntos amadores, formados por jovens brasileiros:

[...] não existem dificuldades intelectuais e emocionais que tornem inacessíveis as suas obras à juventude ou à grande massa do povo. Os textos de Shakespeare não são obscuros. A sua linguagem é direta e clara como a luz do dia. Ele não escreveu compêndios filosóficos, retratou, simplesmente, a grandeza e a miséria humana em palavras de uma beleza imortal (p. 21).

Isto posto, fica nítido que se torna necessário investir em pesquisas que se dediquem à trajetória dos conjuntos amadores, nas décadas de 1940 e 1950, para um melhor esclarecimento do porquê de Shakespeare ter se tornado mais “nosso” no interior do contexto do teatro brasileiro moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro, Petrobras, 2009.

BRITTO, Sergio. *O teatro e eu* (memórias). Rio de Janeiro, Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC–DAC-FUNARTE, SNT, nº 23, 1978.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro – Crônicas de suas raízes*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, v. 2, 2013.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. *Teatro, Cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. [Rio de Janeiro], Ministério

da Educação e Cultura /Serviço de Documentação, [1961].

HELIODORA, Bárbara. Shakespeare no Brasil. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba, Editora Beatrice, 2008, pp. 321-334.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

FONTES PRIMÁRIAS

A “Festa Shakespereana” de Segunda-Feira Próxima. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1949, Primeira Seção, p. 08.

BRITTO, Sérgio. Hamlet visto por Horário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 dez. 1947, p. 13.

Em Fortaleza o Teatro do Estudante do Brasil. *O Povo*, Fortaleza, 05 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

KELLER, Willy. *Shakespeare e a juventude brasileira*. Maceió, Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, 1955.

KELLY, Celso. Ainda a exemplo de “Hamlet”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

MENEZES, Maria Eugênia de. Estudiosos e artistas se unem para celebrar 450 anos de Shakespeare. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 2014. Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estudiosos-e-artistas-se-unem-para-celebrar-450-anos-de-shakespeare,1157183>. Acesso em: 10 ago. 2014.

MONTI, Antonio Di. O Teatro do Estudante do Brasil. *Aonde Vamos?*, 27 mai. 1943. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti. Cedoc/Funarte.

NUNES, Mário. Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1942, p. 08.

ROSA, Santa. Hamlet – uma interpretação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Cedoc/Funarte.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Texto Teatral. Tradução de: Visconde de Castilho. Versão de: Sérgio Britto e Ruggero Jacobbi. Acervo Cedoc/Funarte. PT 09534.

ABSTRACT

In order to present the circumstance in which Shakespeare appeared in Brazil, regarding the productions of the playwright's texts staged by Brazilian Troupes, the following article analyses some aspects of the theatrical presentations of Teatro do Estudante do Brasil created from the British poet's texts, performed between 1938 and 1950.

KEYWORDS

William Shakespeare; Teatro do Estudante do Brasil; Brazilian Modern Theatre's movement.