

A história teatral de *Coriolano* : alguns apontamentos

Paulo Eduardo Carvalho

Como facilmente se depreenderá do subtítulo, estes “apontamentos” devem ser lidos em articulação com outros textos incluídos neste pequeno dossier que incidem de forma mais desenvolvida sobre alguns dos mais significativos incidentes da história teatral desta peça de Shakespeare, nomeadamente a confusamente célebre produção da Comédie Française de 1933 bem como a reescrita de Brecht e a produção do Berliner Ensemble que se lhe seguiu.

Um segundo reparo prende-se necessariamente com as limitações da história teatral que aqui se propõe, claramente privilegiadora da experiência inglesa (e americana), não tanto por motivos directamente ligados à sua maior ou menor relevância, mas por facilidades de acesso a informações que no caso de outros espaços culturais são de divulgação mais complicada. (Pense-se, por exemplo, na quase improbabilidade de muitos dos especialistas e curiosos de Shakespeare espalhados por Inglaterra e pelo resto do mundo virem a ter conhecimento desta produção portuguesa de *Coriolano*, quando comparada com a assegurada visibilidade das — muitas vezes rotineiras — produções da Royal Shakespeare Company. Consequência das malhas que os impérios — económicos, culturais, linguísticos, mediáticos, etc — tecem...) Tudo isto para dizer que conseguimos saber de produções, algumas delas até relativamente recentes, desta peça de Shakespeare em lugares tão estrategicamente interessantes como algumas das, novas e velhas, nações do leste europeu, mas sem possibilidades, nos limites da investigação desenvolvida para este Seminário, de sabermos mais pormenores sobre as experiências efectivamente realizadas.

E esta questão conduz-nos a um terceiro e último reparo introdutório, talvez o mais importante para a justificação de algumas das nossas opções, uma vez que se prende com a própria natureza daquilo que nos interessou identificar na história teatral de *Coriolano* (que mereceria, sem dúvida, maior desenvolvimento da sua articulação com a história crítica): peça política por excelência de entre o vasto conjunto de textos atribuídos a Shakespeare, aquilo que quisemos registar foram sobretudo os cruzamentos do palco com a *polis*, as estranhas (e por vezes surpreendentes) coincidências da representação desta peça com alguns incidentes da história política e económica das “cidades” onde se apresentava. R. B. Parker, na introdução à edição da Oxford Classics (uma das introduções mais crítica e ideologicamente actualizadas disponíveis no vasto mercado das edições das peças de Shakespeare), dedica um espaço muito significativo à história teatral de *Coriolano*, à imagem, por exemplo, daquilo que tem

vindo a acontecer com os volumes mais recentes da prestigiada edição da Arden Shakespeare, num contributo importante para a instalação definitiva de um equilíbrio entre as investigações e propostas da crítica e do palco. Parker propõe seis categorias para a sistematização dessa história teatral: primeiro, aquelas que ele chama abordagens ideológicas; depois, as interpretações de direita; em terceiro lugar as interpretações anti-heróicas; depois, as interpretações de esquerda; seguem-se aquelas que exprimem ou tomam como pressuposto um certo relativismo histórico; e, por último, as interpretações pós-modernistas (cabendo aqui aquelas produções que insistem mais na peça como teatro, dando ênfase aos elementos não verbais da produção). Referimos esta proposta de classificação (que o próprio autor relativiza com a consciência necessária dos cruzamentos e da complexidade que as muitas produções referidas exigem) não para a adoptar, mas sim para ilustrar a natureza das categorias criadas, em si mesmas indicativas dos caminhos diversos, muitas vezes opostos, que esta peça permitiu seguir, bem como da própria riqueza de um texto que está longe de ser facilmente reconhecido pelo grande público (sobretudo português) ou imediatamente associado a Shakespeare. (Tanto quanto sabemos, e aqui então é que sabemos muito pouco, *Coriolano* nunca terá sido representado em português.)

Tal como acontece com muitos outros textos de Shakespeare, pouco se sabe de muito certo sobre a data e local de estreia de *Coriolano*, adiantando-se a possibilidade de ter estreado em 1608 e 1609, talvez não no Globe, a nova casa dos King’s Men (Homens do Rei, isto é, uma companhia de teatro que tinha o próprio rei Jaime I como patrono), mas em Blackfriars, um “teatro de Inverno”, uma vez que era, ao contrário do Globe, um teatro “privado”, isto é, fechado e protegido dos caprichos atmosféricos. Esta possibilidade parece reforçada por algumas das características cénicas da peça (invulgarmente mais rica em indicações cénicas do que é habitual nos textos de Shakespeare, a sugerir também a possibilidade de o dramaturgo estar já em Stratford a escrever este texto) e pelo tom sardónico, as longas passagens de debate constitucional e o uso de terminologia legal, talvez mais adequado para o público mais sofisticado (e abastado) de Blackfriars. Seja como for, o facto é que a peça uma vez integrada no repertório dos King’s Men terá sido também apresentada no mítico Globe.

Depois da sua produção de estreia, só volta praticamente a ouvir-se falar de *Coriolano* quase em

finais do século XVII (1681), reabertos os teatros, convulsionada a sociedade inglesa, devido à reescrita proposta por Nahum Tate (o mesmo que reescreveu *King Lear* com um final feliz): *The Ingratitude of a Common Wealth; or, The Fall of Coriolanus*. Significativamente, esta nova peça (na qual, entre outras novidades, Aufídio ameaça matar Virgília, que acaba por se suicidar, o jovem Márcio é torturado antes de tentar acordar a mãe morta, etc) tem como dedicatória “Submission an Adherence to Establisht Lawful Power, Which in a Word, is Loyalty”, e parece ter estado ligada a uma intenção de protesto contra os tumultos anticatólicos causados por falsos rumores de uma “intriga papista” para assassinar Carlos II. Acrescente-se que Tate inaugurava aqui a longa história de adaptações que a peça foi conhecendo ao longo dos séculos. Este é um dado curioso e muitas vezes desconhecido do grande público: o “respeito” pelos grandes textos de Shakespeare, traduzido em produções que preservam a integralidade dos textos, bastante palimpsésticos, por sinal, que chegaram até nós, é um facto muito recente, e que não foi de modo nenhum característico do destino conhecido por Shakespeare nos palcos ingleses até pelo menos finais do século XIX.

Em 1718, estreia em Londres, no Lincoln’s Inn Fields, o teatro de John Rich, um espectáculo com o título *The Tragedy of Coriolanus, by Shakespeare*, que, se presume, representasse um eventual esforço de recuperação do texto original, embora uma imagem que nos chegou da representação coloque a hipótese desta versão ter sido representada como farsa.

No ano seguinte, em 1719, John Dennis assina uma outra adaptação, *The Invader of his Country; or, The Fatal Resentment*, com preocupações muito classicizantes de pôr alguma ordem na “confusão selvagem” de Shakespeare, revelando conhecimento de algumas das muitas (pelo menos 15) versões francesas da história de Coriolano (e não do texto de Shakespeare) aparecidas entre 1625 e 1821. Algumas opções de Dennis antecipam alguns dos problemas que durante todo o século XVIII a peça levantará, nomeadamente o tratamento da plebe e da sua relação com as restantes personagens: por exemplo, aqui, além do desaparecimento da fábula do ventre, Caio Márcio Coriolano, que assassinara Aufídio, acaba morto por um tribuno romano e não pelos volscos...

Em meados do século (1745 ou 1749) surge uma peça original neo-clássica, baseada não em Shakespeare, nem em Plutarco, mas em Dionísio de Halicarnasso, em directa coincidência com a revolução jacobita de 1745.

De 1752 data uma das mais influentes e duradouras versões da peça de Shakespeare (irá ser utilizada até 1820): *Coriolanus: or the Roman Matron*, de Thomas Sheridan, uma amálgama do *Coriolano* original (considerado como “ill calculated” para representação) com a peça neo-clássica de Thomson. (O resultado é mais ou menos a conversão de quatro dos actos de Shakespeare em dois, acrescidos do Acto III da peça de Thomson e mais algumas interpolações).

Estreada em Dublin, no Smock Alley Theatre, só em 1754 chega a Convent Garden, esta é a produção que inaugura as grandes “procissões” (por exemplo, 108 pessoas na cena do regresso triunfal de Coriolano a Roma depois da conquista de Corioles) que irão marcar as produções subsequentes da peça.

Em 1754, será ainda de registar a tentativa do grande actor David Garrick (imortalizado, por exemplo, pela sua interpretação de Ricardo III) de fazer uma versão não adulterada, ainda que muito abreviada, da peça de Shakespeare. Com muito pouco sucesso, acrescente-se (unicamente 8 representações e um único espectáculo de reposição em 1755).

A produção teatral mais marcante de *Coriolano* será, numa coincidência extraordinária, estreada em 1789, no Drury Lane Theatre, a 7 de Fevereiro. Trata-se da versão de John Philip Kemble, outro grande actor do período, que retoma a versão Thomson/Shakespeare/Sheridan, com Sarah Siddons, irmã do actor, com grande sucesso no papel de Volúmnia, a inaugurar assim a importância que esta personagem irá conquistar nas subsequentes montagens da peça. Esta produção de Kemble marca ainda o culminar de uma estética apostada na grande espectacularidade, traduzida em cenários elaborados, com um gosto pela arquitectura histórica (numa espécie de Hollywoodismo *avant la lettre*), optando anacronicamente pelo período da Roma Imperial, e nas grandes procissões cerimoniais, não só para o regresso triunfal de Coriolano, mas também para a embaixada de Volúmnia e o funeral do herói (mais de 200 pessoas em palco!). Kemble manterá uma extraordinária popularidade no papel durante mais de três décadas, numa interpretação muito influente em Inglaterra e nos Estados Unidos. Preocupado com os aspectos universais da peça, o neo-clássico Kemble, vê em Coriolano um orgulho aristocrático mais do que justificável, expresso num discurso lento, tonitruante, gestos dominadores e poses estatuéscas (muito bem preservadas em alguns dos retratos que a sua encarnação da personagem lhe mereceu e que, por exemplo, surgem citados na versão da BBC de 1983 de Elijah Moschinsky com Alan Howard no protagonista). Não esqueçamos que em 1765, Samuel Johnson louvara a “altivez militar e patricia de Coriolano”, em oposição à “malevolência dos plebeus e à insolência tribunícia de Bruto e Sicínio”. O que de mais curioso acontece com a história desta produção é precisamente o modo como ela vai reagindo aos acontecimentos em França.

Embora a primeira reacção inglesa aos tumultos em Paris a partir de Julho de 1789 tenha sido a de ver neles uma imitação da Revolução Gloriosa de 1688-89 e inúmeras vantagens comerciais para a Inglaterra, o facto é que o seu desenvolvimento veio, como em toda a Europa, a criar preocupações sérias, com a emergência de fortes defensores e de críticos ferozes às radicais alterações políticas e sociais que se foram sucedendo. Logo em 1790, Edmund Burke publica uma muito crítica *Reflections on the Revolution in France*, traduzindo o receio de sublevação do povo britânico, contrariado no ano seguinte pelo *The Rights of*

Man de Tom Paine e pela formação de inúmeras sociedades apoiantes da Revolução, em resposta ao Édito da Fraternidade publicado em Paris em Novembro de 1792, um apelo do governo francês aos povos das classes baixas para se erguerem contra os seus governantes. Voltando atrás, recordemos ainda que o acontecimento que precipitará os acontecimentos da Bastilha, a reunião dos Estados Gerais convocada por Luís XVI, tem lugar após dois anos de más colheitas, criadoras de profundos descontentamentos no país, e a 14 de Julho a fome, provocada por essas más colheitas, afectava seriamente o povo de Paris e de toda a França. A opção de Shakespeare, na sua adaptação de Plutarco (veja-se texto sobre esta outra “digestão” neste dossier), em concentrar o descontentamento da plebe romana na falta de cereais é, assim, outro importante sinal de modernidade com significativas ressonâncias históricas. Mas regressemos a Inglaterra, onde a política reformista seguida por William Pitt the Younger entre 1783 e 1793, surge substituída por uma série de medidas repressivas, nomeadamente, em 1794, a suspensão do *Habeas Corpus*, permitindo a detenção e julgamento de qualquer suspeito de crime, o que leva à prisão dos líderes das Sociedades apoiantes da Revolução Francesa, à fuga de Tom Paine para França, etc. No início do século, especialmente entre 1815 e 1922, já finda a guerra com a França, os sucessivos governos ingleses vêm-se a braços com a reacção das classes trabalhadoras, lideradas muitas vezes por alguns radicais da classe média, traduzida na exigência do direito de criação de sindicatos, em ataques a proprietários de fábricas, à destruição de máquinas, numa primeira vaga de tumultos em consequência directa das modificações introduzidas pela industrialização. Ilustrativas da reacção repressiva do governo (que Coriolano muito aplaudiria) são as *Corn-Laws*, um esforço de manutenção dos preços altos dos cereais. Curiosamente os anos entre 1816 e 1819 ficaram marcados por diversos tumultos, conhecidos como os *bread riots* (os tumultos ou insurreições do pão), situações de revolta dos trabalhadores acompanhadas de medidas repressivas do governo e da polícia (alguns deles magnificamente reflectidos em poemas de Shelley, por exemplo). A gravidade da situação e das manifestações de descontentamento levam ao receio de uma revolução ao estilo francês e o governo opta por uma linha dura, traduzida novamente na suspensão do *Habeas Corpus* em 1817 (esta história política e social poderia continuar com a referência à Reforma de 1832 e à emergência do movimento cartista...).

Justifique-se esta digressão histórica para percebermos melhor a significativa coincidência do sucesso de uma peça como *Coriolano* na versão proposta por Kemble e o modo com a sua própria história foi reflectindo estes acontecimentos. Por exemplo, após a sua estreia em Fevereiro de 1789, esta versão, apostada na idealização de Caio Márcio Coriolano, Volúmnia e Aúfido e na demonização dos plebeus e dos tribunos, representados como uns tolos apalhaçados, é retirada logo de cena na segunda metade

do ano para evitar perturbações públicas. Uma Mrs Inchbald comentava na altura que “quando as classes mais baixas estão bem, elas aceitam o desprezo com alegria, até mesmo com gozo; mas a pobreza tira-lhes o humor face ao mínimo desrespeito. Algumas frases desta peça são por isso alguma vezes de tendência perigosa.” Nas sucessivas reposições da produção de Kemble, nomeadamente entre 1796 e 1817, regista-se uma intensificação do conflito entre Caio Márcio e os tribunos. Registemos ainda o comentário de William Hazlitt sobre a peça publicado em 1817 no seu *Characters of Shakespeare's Plays*: “*Coriolano* é um repositório de lugares comuns políticos. Qualquer pessoa que estude a peça já não precisa de se dar ao trabalho de ler as *Reflections [on the French Revolution]* de [Edmund] Burke, nem os *Rights of Man* de [Thomas] Paine, nem os debates nas duas Câmaras do Parlamento desde a Revolução Francesa ou a nossa. Os argumentos a favor ou contra a aristocracia ou a democracia, sobre os privilégios dos poucos e as exigências dos muitos, sobre a liberdade e a servidão, o poder e o seu abuso, a paz e a guerra, são muito bem tratados, com o espírito de um poeta e a agudeza de um filósofo.”

O início do século XIX regista ainda duas outras produções, de sucesso muito desigual: a de 1820, de Edmund Kean, numa nova tentativa de restauro do texto de Shakespeare, ainda que truncado, mas com resultados desastrosos (só 4 espectáculos, o que se explica pelo desagrado do público habituado aos “refinamentos” de Sheridan/Kemble, face a um espectáculo “pobre” e à interpretação de Kean, um actor baixo, “insignificant of figure”, apostada num primeiro e *avant la lettre* esforço de abordagem psicológica, numa tentativa de sublinhar o carácter “arrapazado” de Coriolano, contra o “orgulho de mármore” de Kemble); verdadeiramente sucessora da produção de Kemble é a de William Charles Macready, estreada em 1819 e reposta inúmeras vezes até 1839, com um texto “mais shakespeariano”, ainda com as elaborações cénicas herdadas do século XVIII, mas uma interpretação mais romântica do papel, numa espécie de combinação de Kemble e Kean, alargando a paleta de emoções nos discursos. Merecedora de registo na história desta produção, ainda ideologicamente muito conservadora, é o progressivo e crescente reconhecimento da multidão (em resposta aos acontecimentos políticos já referidos que marcam o período), traduzida no aumento de personagens da plebe, mais individualizadas, mais realisticamente apresentadas, apresentadas como uma mais genuína ameaça política.

Durante os restantes anos do século XIX, poderemos ainda registar uma também influente interpretação do actor Samuel Phelps, o sucesso do primeiro Coriolano americano, de Edwin Forrest, a digressão americana de um actor italiano, Tommaso Salvini, e, já mesmo no final do século (em 1893 e 1898), a muito popular versão de Frank Benson (com Geneviève Ward em Volúmnia), já em Stafford-upon-Avon, reposta até 1919; embora estreada em 1902, mas pertencendo ainda à tradição dos actores-gestores-

"encenadores", é a produção falhada com Henry Irving no protagonista ("um intelectual militar introvertido e desiludido") e Ellen Terry em Volúmnia ("mais nova que o filho"), cuja principal curiosidade histórica são os cenários etruscos de Alma-Tadema.

Antes da primeira grande produção inglesa de *Coriolano* no século XX (a de William Bridges-Adams em 1933), valerá a pena incluir aqui a referência a uma outra produção, à qual não surgem associados nenhuns nomes famosos, nem parece ter deixados marcas especiais na específica história "teatral" da peça, mas significativa pelo destaque que lhe é concedido por Terence Hawkes, num ensaio sugestivamente intitulado "Shakespeare and the General Strike". A Greve Geral aqui referida é a de 1926, acontecimento maior na história política e social inglesa deste século que representa o culminar de um conjunto de problemas que encontram a sua origem mais imediata nos problemas vividos pela indústria inglesa (e europeia) do carvão, traduzida primeiro na redução de salários dos mineiros e depois na ameaça de encerramento das minas e despedimento dos trabalhadores. É neste contexto, marcado por episódios que Hawkes refere a passo e passo, que a peça de Shakespeare surge como a escolhida para assinalar o aniversário do bardo em Stratford no Shakespeare Memorial Theatre a 23 de Abril de 1926. Articulando a extrema tensão social com a emergência dos movimentos fascistas em Inglaterra — como a sociedade dos *British Fascists* criada em 1923, apostada em contrariar a ameaça dos sindicatos e assegurar a ordem pública; lembremos que Mussolini marchara sobre Roma em 1922 para salvar a Itália do bolchevismo — Hawkes explora a imagem de Shakespeare em vias de ser erigida em pilar da ordem social e política britânica e o modo como a escolha de *Coriolano* para as celebrações do bardo nacional se apresentam como uma tentativa de "sequestro" para causas de direita, numa altura em que a Greve Geral entre 3 e 12 de Maio configurava um receio genuíno de uma revolução bolchevique em Inglaterra, insistindo na independência solitária e auto-legitimada do individualismo heróico do protagonista face às massas desprezíveis, esquecendo que a "orgulhosa solidão" de Coriolano só pode ser definida no seio da estrutura social. Muitos outros incidentes verificados na altura (como uma petição conduzida por uma tal Mrs Melville, "fascista e conservadora", para impedir a presença da bandeira soviética em Stratford, ou o incêndio, a 6 de Março, do Shakespeare Memorial Theatre) levam, por exemplo, a que um jornal depois da explosão de uma bomba em Stratford a 12 de Abril, publique como título "Shakespeare arrastado para a política". Estes incidentes, como já sugerimos, brilhantemente explorados por Hawkes, reforçam a capacidade, que vimos tentando ilustrar ao longo deste percurso, de *Coriolano* para se ligar a acontecimentos políticos fora do texto e como a sua ligação directa com aspectos de conflito de classes na Inglaterra pós-Renascentista (veja-se novamente o texto sobre Plutarco e Shakespeare) continuou a reverberar ao longo da sua história crítica e

teatral. O interesse daquele artigo de jornal citado é tanto maior quanto reflecte uma poderosa tradição inglesa, e não só, de entendimento da arte e da política como discursos estanques, no caso de *Coriolano* maravilhosamente ilustrados na formulação de Coleridge que a peça exibiria a "magnífica imparcialidade filosófica de Shakespeare". (Um entendimento que está, por exemplo, na raiz do comentário do organizador da edição da Arden, Philip Brockbank, segundo o qual a história da peça na Europa seria marcada por apropriações propangandísticas, simplificações e vulgarizações, contrárias ao "equilíbrio" e à "dimensão trágica" do original.)

Tudo isto explica também que William Bridges-Adams, encenador da peça em Stratford em 1933 (marcando o regresso definitivo do texto de Shakespeare, após as encenações de Frank Birch em 1928 e de William Poel também em 1933), se apresente como defensor dos valores eternos consagrados em Shakespeare e declare evitar quaisquer ressonâncias políticas na peça, considerando "chocantemente inadequado" que um artista de teatro converta o palco numa plataforma política e tome posição sobre as questões temporais que nos dividem (a ideia que só a arte é congregadora...); para Bridges-Adams, *Coriolano* é uma "peça muito simples, dependente da sinceridade", o que não o impediu, certamente que com o propósito de tornar a peça ainda mais simples, de cortar muitos dos discursos e das discussões mais políticas da peça (não obstante a sua reputação de "UnAbridges-Adams" e da sua insistência em levar à cena textos quase completos). Isto vale sobretudo para mostrar como o público britânico permanecia pouco habituado, senão indiferente, à exploração de mensagens no teatro clássico, ao contrário de muitas experiências que entretanto marcavam o teatro europeu. Recorde-se que esta produção coincide com a abertura de um novo teatro em Stratford e com acontecimentos políticos na Europa, como a nomeação de Hitler como Chanceler três meses antes, que tornavam muito difícil ignorar a extraordinária topicalidade deste texto. Esta produção fica sobretudo marcada pela suas características cénicas, com a utilização de cenários muito simples, praticamente só com plataformas, cortinas e arcos, numa talvez inconsciente utilização de técnicas cenográficas derivadas das experiências do teatro político alemão para um posicionamento apolítico, marcando também a consagração tardia de muitas das propostas de um visionário como Gordon Craig que tanta resistência encontrara na sua Inglaterra natal. Registe-se ainda que esta produção é ironicamente contemporânea da célebre produção da Comédie Française, com tradução de René-Louis Piachaud (sobre a qual se encontra nas páginas deste dossier informação mais detalhada). Em França, valerá a pena registar a produção do Teatro de Gennevilliers, em 1983, em tradução de Jean-Michel Déprats e com encenação de Bernard Sobel, que tirava partido de todo o espaço do teatro, em ruínas.

Tal como sugerimos antes, ao contrário daquilo que continuava a acontecer em Inglaterra, tanto na

defesa estética de uma postura apolítica como na disfarçada apropriação política através do “sequestro” do artista, era muito diferente a história de *Coriolano* na Alemanha, onde entre 1911 e 1920 muitas produções da peça a utilizaram como denúncia do militarismo. A exemplo, refira-se a colaboração de Brecht, em 1925, na produção de Reich Engel, em Berlim, ao lado de Fritz Kortner e com cenários de Caspar Neher. Já em 1932 a tradução radiofônica de Hans Rothe será proibida e o tradutor exilado, enquanto os nazis no poder vão adotar *Coriolano* como texto escolar (prolongando a assimilação inaugurada pelos românticos de Shakespeare como um autor quase alemão...) para mostrar à juventude hitleriana a insensatez da democracia e para idealizar Caio Márcio como um Führer heróico que tenta conduzir o seu povo para uma sociedade mais “saúdável”. De tal modo a peça de Shakespeare foi apropriada pelo regime que após o final da Segunda Guerra, a representação do texto é proibida, uma interdição das tropas aliadas que só será levantada em 1953. Este conjunto de circunstâncias explica também melhor o interesse de Brecht pelo texto que reescreverá e será postumamente representado pelo Berliner Ensemble, já em 1964 (veja-se a propósito das relações entre Brecht e Shakespeare um outro texto neste dossier). Ainda na Alemanha, uma produção que valerá a pena referir (e que R. B. Parker inclui entre as “pós-modernistas”) é a do Thalia Theater em Hamburgo, a segunda vez que Hans Hollman encenava o texto (a primeira fora em 1970), na esteira da prática dramaturgica de Brecht, reescrevendo o original shakespeariano, apostada na exploração dos perigos de deixar um especialista na guerra ascender ao poder, numa espécie de reflexão sobre a experiência fascista.

Outra significativa produção europeia de *Coriolano*, que tem com o trabalho de Brecht algumas afinidades, foi a encenação, em 1957, de Giorgio Strehler, com nova tradução de Gilberto Tofano, e os colaboradores de Strehler nos cenários e figurinos, Luciano Damiani e Ezio Frigerio. Na opinião da crítica, tratou-se de uma abordagem que equilibrava o interesse do encenador pela dimensão política do texto (com um Coriolano maníaco e exagerado, herói do massacre) com a exploração do “realismo psicológico de Shakespeare”, apostada em explorar a importância das pausas e dos silêncios e, por exemplo, em recuperar as figuras, sempre muito problemáticas dos dois tribunos, não como “truões, mas [como] dois chefes em contradição, reais, levados a agir no interesse do povo, com ‘todos os meios necessários’”. Uma abordagem que teria conseguido articular três níveis “dialécticos”: o do conflito de classes, o do conflito entre valores públicos e provados e do choque de emoções no interior do próprio Coriolano.

Mas regressemos a Inglaterra, onde cinco anos depois da encenação de Bridges-Adams, estreia em 1938 no Old Vic, Londres, a encenação de Lewis Casson, com cenários de metal e pedra, sugerindo uma cultura poderosa a sair do primitivismo, do russo-americano Boris Aranson, e a primeira vez que Laurence Olivier

interpretava o papel (inaugurando a abordagem anti-heróica). Olivier regressaria ao papel em 1959, em Stratford, sob a direcção de Peter Hall (incluindo alguns momentos antológicos como a morte de Coriolanus, sugestiva da imagem de Mussolini depois da sua execução), o qual também regressaria ao texto, em pleno período do thatcherismo e do conflito das Malvinas, desta vez no National Theatre, com Ian McKellen no protagonista e uma acrescida atenção à dimensão política do texto (1984). Seguem-se outras produções inglesas, mais ou menos “rotineiras”: 1954, Old Vic, encenação de Michael Benthall, com Richard Burton (que também deixou um registo audio da sua interpretação do papel); 1963, Nottingham Playhouse, encenação de Tyrone Guthrie, com John Neville (a inaugurar a leitura homoeróica da relação entre Coriolano e Aufúdio); 1967, Stratford, Royal Shakespeare Company, encenação de John Barton, com Ian Richardson; 1972, RSC, encenação de Trevor Nunn, com Ian Hogg e 1973, com Nicol Williamson; 1977, RSC, encenação de Terry Hands, com Alan Howard, uma produção com cenários de Abdel Farrah que mereceu uma digressão pela Europa (a produção foi elogiada por combinar o respeito “muito inglês” pelos actores com “o poder imagístico do teatro continental” e pela capacidade de “compreensão dos processos mentais” do protagonista demonstrada por Alan Howard, que criava “não um patricio arrogante, mas um guerreiro profissional com um igual desprezo por políticos de pacotilha e a emoção privada”); 1989-90, RSC, encenação de Terry Hands e John Barton, com Charles Dance; 1994, RSC, encenação de David Thacker, com Toby Stephen. Menos “rotineiras”, refiram-se as encenações de: Richard Digby Day, em 1983, para a Nottingham Playhouse; Deborah Warner, em 1986, para o Kick Theatre em Islington (um espectáculo quase em condições de ensaio); Steven Berkoff, em 1988, para o New York Shakespeare Festival (com Christopher Walken no protagonista); Jane Howell, em 1989, para o Young Vic; Michael Bogdanov, em 1990-91, para a English Stage Company (produção que escolhia a desintegração do comunismo nos países de leste e a emergência de uma nova ordem, para equacionar o esforço revolucionário); e em 1992, a produção da Renaissance Theatre Company em Chichester. Entre as produções americanas da peça (para além da interpretação de Paul, Scofield, em 1961, em Stratford, Ontário, dirigido por Michael Longham), destaque para a encenação de John Hirsch, no Old Globe Theatre, em San Diego, “típico exercício americano de revisionismo shakespeariano”, como sugere Charles Markowitz, onde Coriolano surge como um oficial *Marine* cheio de medalhas a fazer lembrar Oliver North envolvido em batalhas contra uma força da América evocativas dos sandinistas, Volúmnia como uma espécie de matriarca de Washington e Virgilia uma mulher suburbana; tudo isto associado a videos que comentavam a acção romana transplantada e sublinhando a vivência dos acontecimentos através dos meios de comunicação social.

A caracterização que esboçamos das relações do teatro inglês com Shakespeare e, nomeadamente com *Coriolano*, parece assim prolongar-se até aos nossos dias. Se na década de oitenta, um deputado conservador como Nigel Lawson ainda podia dizer que “*Coriolano* foi escrito de um ponto de vista Tory... O homem não muda. A natureza do homem não muda. Encontramos os mesmos problemas de formas diferentes” para justificar e naturalizar a necessidade de uma hierarquia social, também as grandes companhias inglesas (caso da produção da RSC em 1989, com encenação de Terry Hands e John Barton) após dez anos do Partido Conservador no poder parecem não ter conseguido fazer de *Coriolano* uma peça que “interessasse”, em nome de uma “fidelidade a Shakespeare” e contra a “infidelidade politizada”. Michael Billington ainda em 1989 escrevia, numa crítica à produção daquela Royal Shakespeare Company, que “Shakespeare não é de direita [*right-wing*] nem de esquerda [*left-wing*], mas sem direita nem esquerda [*wing-less*]”, embora lamentasse a ausência do debate político naquela produção. Igualmente ilustrativa desta tendência é a realização televisiva de Elijah Moschinsky para a BBC (1983), com Alan Howard no protagonista, concentrada na dimensão psicológica, com cortes textuais que claramente prejudicam a dimensão política da peça, e justificados pela necessidade de “suster a energia narrativa da história concentrando-a nos pensamentos e acções das personagens principais” (o que justifica opções tão discutíveis como os múltiplos *close-ups* e a colocação de Coriolano a dizer algumas das suas réplicas em situação de “monólogo interior”, mais parecendo um Hamlet meditando do que um guerreiro de palavras simples e duras).

Assiste-se, assim, muitas vezes, à sobrevivência nas produções inglesas da peça de uma visão, herdada do século XIX, que insiste em ver no texto a tragédia de um homem e não de uma sociedade. (Edward Dowden escrevia em 1875 que “o elemento central e vivificador da peça não é um problema político, mas uma personalidade e uma vida individuais. O conflito trágico da peça não é entre os patrícios e os plebeus, mas entre Coriolano e o seu próprio eu”. Swinburne em 1880 criticava a atenção aos aspectos políticos e sociais da peça, para considerar que se tratava de uma “tragédia muito mais privada e doméstica do que pública ou histórica”).

Embora não dispondo de informações mais detalhadas, e depois de alguns momentos históricos (como a produção do Teatro Maly de Moscovo em 1934, apostada na exposição de um super-homem que se separa do povo e o trai, ou a do Teatro do Exército em Praga em 1959, onde Menénio era o político raposa e os tribunos sinceros representantes, honestos e sensatos, da sua classe) não deixa de ser sugestiva a presença de *Coriolano* nos palcos de muitos dos países do leste europeu a partir dos anos setenta: 1978, a encenação de Dinu Cernescu no Notara Teatro de Bucareste; em 1979, uma produção na Geórgia, no Teatro de Tblisi, uma produção arménia com encenação de R. Keplanyan e uma produção checa no Teatro Tyl em Pilsen; em 1982,

uma produção polaca, em Varsóvia; em 1984, a produção do Teatro dos Trabalhadores em Most; e em 1985 uma produção húngara, no Teatro Nacional de Komarno.

Esperemos que este rápido esboço da história teatral de *Coriolano* sirva pelo menos para sublinhar a ideia de que esta peça, descrita muitas vezes como a menos “popular” de Shakespeare, teve (e continua a ter) uma história rica em produtivas articulações com os momentos e as circunstâncias históricas das suas sucessivas leituras e produções. Termina com a referência a uma obra cuja publicação se anuncia para 1998 e que servirá para os mais curiosos completarem (e corrigirem) muito do que aqui se registou: John Ripley, *Coriolanus on Stage in England and America, 1609-1994*. Cambridge: C.U.P., 1998.

Obras consultadas:

- Bate, Jonathan e Jackson, Russell (orgs.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*. Oxford: O.U.P., 1996.
- Brockbank, Philip, Introdução a *Coriolanus*. The Arden Shakespeare, Londres: Methuen, [1976] 1985, pp. 1-89.
- Brockman, B. A. (org.), *Shakespeare: 'Coriolanus'. A Casebook*. Londres: Macmillan, 1977.
- Daniell, David, *'Coriolanus' in Europe*. Londres: The Athlone Press, 1980.
- Davies, Anthony e Wells, Stanley (orgs.), *Shakespeare and the Moving Image*. Cambridge: C.U.P., 1994.
- Granville-Barker, Harley, *Prefaces to Shakespeare: 'Antony and Cleopatra', 'Coriolanus'*. Londres: B.T. Batsford, [1930] 1963.
- Hawkes, Terence, “Shakespeare and the General Strike”, in *Meaning By Shakespeare*. Londres: Routledge, 1992, pp. 42-60.
- Kennedy, Dennis, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: C.U.P., 1996.
- King, Bruce, *'Coriolanus': An Introduction to the Variety of Criticism*. Coleção The Critics Debate. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1989.
- Marowitz, Charles, *Recycling Shakespeare*. Londres: Macmillan, 1991.
- McKernan, Luke e Terris, Olwen (orgs.), *Walking Shadows: Shakespeare in the National Film and Television Archive*. Londres: British Film Institute, 1994.
- Parker, R. B., Introdução a *Coriolanus*. Coleção The World's Classics, Oxford: O.U.P., 1994, pp. 1-148.
- Strehler, *Un théâtre pour la vie*. Paris: Fayard, 1980.
- Tanitch, Robert, *A Pictorial Companion to Shakespeare's Plays*. Londres: Frederick Muller Ltd., 1982.