

27

cadernos de teatro

AINDA SHAKESPEARE: NON SANZ DROICT

QUE SABEMOS DO PALCO ISABELINO?

O QUE VAMOS REPRESENTAR: SHAKESPEARE POR QUE NÃO?

MOVIMENTO TEATRAL

Dos JORNAIS

cadernos de teatro n.º 27

julho/setembro de 1964

Ainda abordando o tema shakespeariano, apresentamos neste número NON SANZ DROICT — Em defesa de William Shakespeare — o excelente artigo de Barbara Heliodora escrito especialmente para nossos leitores; **O que sabemos do Palco Isabelino** — um resumo das controvérsias sobre seu funcionamento e as últimas teorias a respeito; sobre a vida, teatro e moda na época de Isabel I, recapitulamos alguns pontos tratados no n. 26. Finalizando, Maria Clara Machado expõe aos leitores as razões da escolha de **Sonho duma Noite de Verão** para comemorar o IV Centenário, sua concepção do espetáculo, os problemas que enfrentou, juntamente com sua equipe, e as soluções encontradas para essa montagem n'º TABLADO. O aplauso do público e da crítica mostra que um grupo amador, com experiência e entusiasmo, pode escolher SHAKESPEARE sem receio de insucesso. Assim, à questão — **Que vamos representar?** respondemos: **SHAKESPEARE, porque não?** Seja o **Sonho**, em tradução de Maria da Saudade Cortesão (cujas Notas também se encontram neste número), seja **Romeu e Julieta** — esta, numa seleção de cenas feita por Harald Melvill, afim de facilitar o caminho dos amadores até SHAKESPEARE. Para leitura e exercício, os estudantes encontrarão ainda nestas páginas duas cenas de Macbeth, na tradução de Manuel Bandeira.

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

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Ma-
chado, 795. Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil

Diretor-responsável: *João Sergio Marinho Nunes*

Diretor-executivo — *Maria Clara Machado*

Redator-chefe: *Virgínia Valli*

Secretário: *Vania Leão Teixeira*

Tesoureiro: *Eddy Rezende Nunes*

COLABORAM neste número: Barbara Heliodora, Maria da
Saudade Cortesão, Jacqueline Laurence e Ian Michalski.

"non sanz droict": em defesa de William Shakespeare

Bárbara Heliodora

Passo a vida fascinada diante do número de pessoas que parecem considerar que é mais fácil escrever toda a vasta e eruditíssima obra de Francis Bacon e mais a íntegra da obra shakespeariana, ou escrever a juvenil e genial obra de Christopher Marlowe e mais a íntegra da obra shakespeariana, ou ser o inexpressivo 6.º Conde de Derby, ou o modesto poeta lírico Conde de Oxford, ou mais meia dúzia de outros, e ainda escrever aquela mesma obra, do que simplesmente ser William Shakespeare, homem de teatro e gênio. Cada vez mais me convenço que essas teorias são criadas por quem não se conforma com a existência do gênio, sentido-se por êle diminuído, injustiçado. E, no entanto, ninguém mais indicado para ser aceito como único e verdadeiro autor de sua obra quanto o gentil mestre Shakespeare, ator, autor, empresário, que tem à seu favor aquilo que só um entre os pretendentes ao título — Christopher Marlowe — pode, e assim mesmo em termos, reclamar para si: ser homem de teatro. Mas Marlowe morreu aos 29 anos, e a recôndita teoria que o ressuscita para escrever a obra de Shakespeare não convence a ninguém a não ser àquêles que não têm outro desejo senão o de serem convencidos mesmo antes de lê-la. E assim continuam as estantes das bibliotecas a serem periódica e dubiamente enriquecidas por um número surpreendente de obras de uma pseudo-erudição nas quais já foi perdida toda objetividade, toda ligação com a realidade. Shakespeare é descrito como um incompetente, analfabeto, quase retardado mental, sem nenhuma consideração sequer pelo respeito que Ben Jonson tinha pelo seu contemporâneo. E, no entanto, parece-me que a divisa que, por outras razões, Shakespeare adotou para o seu brasão de armas — NON SANZ DROICT — sintetiza também o direito do homem de Stratford de reclamar para si o título de autor do mais importante conjunto de obra dramática conhecido até hoje no mundo.

Se não, vejamos. Shakespeare é a perfeita cristalização de uma escola teatral que foi desenvolvida na Inglaterra durante um período de quase cinco séculos; não existe no aparecimento dêsse autor nada de inesperado ou de surpreendentemente revolucionário, seja em forma seja em conteúdo: é ausente de sua obra a erudição livresca de Ben Jonson, a disciplina intelectual de Spenser, o conhecimento quase que universal de Francis Bacon. É comum, por

exemplo, a divisão da obra dramática shakespeariana em três gêneros: comédias, peças históricas e tragédias; ora, não só êsses três gêneros já estavam estabelecidos como formas altamente características da dramaturgia elisabetana — tal como ela se definiu na obra os *University Wits* — como também tôdas três encontram suas raízes mais profundas nas formas medievais do Interlúdio, da Crônica e da Moralidade. A existência prévia dessas formas não diminui em nada a qualidade de Shakespeare, mas é preciso lembrar sempre que o teatro que êsse homem escreveu foi um teatro primordialmente popular, escrito nas formas que mais atraíam a massa do povo de sua época. Se hoje em dia — e no nosso caso em outro país — há quem encontre dificuldade, por exemplo, com as longas listas de nomes de nobres que tomaram parte nesta ou naquela batalha, é preciso lembrar que os mesmos eram, para a massa do povo daquele tempo, tão familiares quanto seriam hoje aqui os políticos mais conhecidos ou os campeões de futebol; tais argumentos não pretendem fazer mais do que lembrar o quanto a matéria shakespeariana era acessível a um homem inteligente, alerta, que recebera no *grammar school* de Stratford — um dos melhores da Inglaterra — ensinamentos de inglês, latim, retórica e religião: se Shakespeare não era formado por uma universidade, tão pouco era êle de origem tão humilde que não tivesse desde a infância a possibilidade de estar em contato (por pouco formal que fôsse) com as correntes dominantes da cultura de sua época.

Em Stratford, é muito pouco provável que Shakespeare tivesse visto, no palco, mais do que alguma produção amadora de velhos textos medievais, a não ser que — como já foi aventado — tenha visto de respeitosa distância os luxuosíssimos festejos do castelo de Kenilworth em 1575, quando Elizabeth foi hóspede de Leicester: uma coisa ou outra seria o bastante para provocar a paixão pelo teatro, que não exige experiências estéticas excepcionais para ser desencadeada, como é possível verificar por inúmeros exemplos contemporâneos. O grande mistério shakespeariano, na verdade, é o período de dez anos de sua vida a respeito do qual não se sabe nada: aos 18 anos casa-se com Anne Hathaway, os três filhos nascem nos próximos três anos, mas só em 1592 (aos 28 anos) é que se encontram os primeiros documentos referentes à sua atividade teatral, já

reescrevendo peças e fazendo mais sucesso do que seria agradável aos autores que até então vinham dominando os palcos londrinos. É claro que deve ter chegado a Londres algum tempo antes, pois não é provável que fôsse escolhido para reescrever peças logo no primeiro dia, mas como terá Shakespeare usado êsses dez anos para preparação da carreira futura, até hoje não foi possível saber: uma velha tradição diz que seu primeiro emprêgo teatral foi o de tomar conta dos cavalos dos espectadores durante o espetáculo, e a mim ela parece tão plausível quanto qualquer outra; se o objetivo de William Shakespeare era entrar para o teatro, não me parece que êle fôsse tão esnobe que pudesse menosprezar a entrada das cavalariças desde que a porta eventualmente conduzisse ao interior do mundo sonhado.

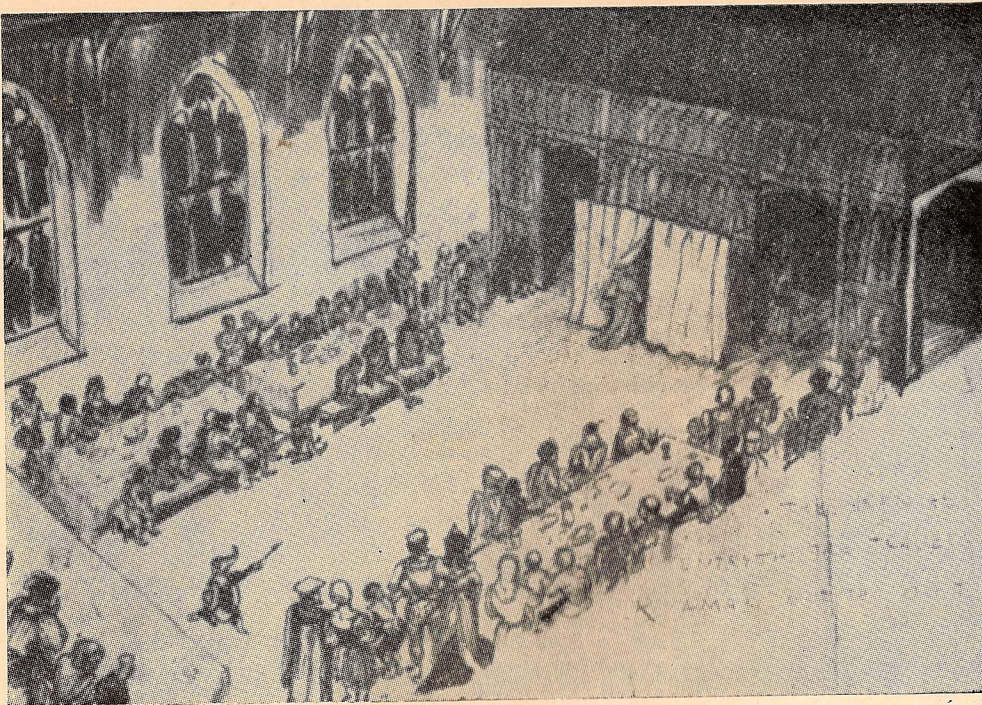
Uma vez entrado nesse mundo a carreira de Shakespeare corre coerente, e progride de modo nunca surpreendente, desde que se admita o imponderável do gênio: sua primeira tarefa de reescrever material alheio bem como os hábitos teatrais da época contribuem para a soberana indiferença que sempre terá em relação à originalidade do tema: usa histórias, poemas, narrativas ou mesmo peças já conhecidas, e transforma-as em coisa sua, simplesmente por ver mais fundo o seu significado, por dar-lhes maior intensificação poética, por encontrar aquêle perfeito equilíbrio de forma e conteúdo que permite à idéia a sua realização total. Mas tudo isto vem aos poucos: a princípio experimenta sucessivamente todos os gêneros em voga, com o que vai apurando ao mesmo tempo a técnica e o estilo. Ao mesmo tempo, escreve seus poemas longos (muito à feição da época) e os sonetos, com o que penetra no mundo da nobreza elisabetana, até mesmo do pequeno círculo literário dominado pela condessa de Pembroke. No teatro, na fervilhante cidade de Londres, na côrte e sua periferia, Shakespeare respira no ar os pensamentos predominantes da época, capta com sua mente agilíssima a essência do mundo à sua volta, vê como vivem tôdas as camadas sociais, e de tudo isto se serve, mas se serve com amor; e quando põe no palco um assassino, uma dona de taverna ou um rei não nos mostra o que pensa dêles mas sim o que êles lhe mostraram que são.

A todos os momentos, Shakespeare é um homem de teatro: ator, conhece todos os segredos do palco, as possibilidades dos intérpretes e a capacidade do público para assimilar o que lhe é apresentado. Escreve sempre para o seu teatro, os seus atôres e o seu público, e neste último

encontra perfeita receptividade para os três gêneros dominantes: os amores e casamentos socialmente díspares das comédias eram plausíveis para quem via aventureiros receberem títulos nobiliárquicos; o endeusamento dos heróis do passado inglês nas peças históricas correspondia a uma necessidade premente de realização em forma palpável da exaltação patriótica de um país em plena ascensão; e o triste destino de traidores ou favoritos de ontem, aliado à moralidade e filosofia reiteradas em inúmeros e longuíssimos sermões, davam ao público as coordenadas das tragédias que aplaudia delirantemente. Não se pode limitar o significado das peças de Shakespeare às simplificações acima, mas não procuro aqui mais do que indicar alguns dos caminhos da identidade entre autor e público.

Com o passar do tempo o que acontece é um aprofundamento progressivo no tratameto: nas peças históricas da segunda tetralogia, os homens são estudados com maior penetração do que nas comédias, e nas grandes tragédias com mais penetração do que nas peças históricas, mas tudo depende daquilo que Shakespeare havia sempre estudado e daquilo que lhe era mais acessível para o estudo: a natureza humana. E sendo homem de teatro, êle sabia que, no palco, tudo tem de ser um pouco maior do que na vida real, pois nessa medida os problemas podem ser jogados com mais clareza e conseguem ocupar tôda a imaginação do espectador, obrigando-o a participar intensamente do espetáculo, e levando-o assim a compreender melhor o mundo que o cerca.

Não é, portanto, sem direito que William Shakespeare, de Stratford, pode e deve ser apontado como o autor dessa vasta obra dramática. Muito pelo contrário, é justo que a sua figura individual fique um pouco na penumbra, pois o seu privilegiado destino tornava necessário que êle abdicasse de uma personalidade marcante para se transformar numa espécie de corporificação da ética, estética e política elisabetanas, por intermédio da qual foi possível àquêle período ser inteiramente retratado. Por sorte nossa a época era fluida, momento de grandes e graves mudanças sociais, políticas e filosóficas, o que torna a sua posição de autor-espelho imensamente rica. Para um homem como Ben Jonson, que queria reformar a sociedade, recuperando-a para padrões morais de um passado idealizado, é realmente necessária uma cultura excepcional; não para William Shakespeare, que queria apenas amar os homens, retratá-los e compreendê-los, o **grammar school** de Stratford era trampolim mais do que suficiente.



O traverse-cortina na representação de Godly Queen Hester, cêrca de 1550, conforme o imaginam R. Southern e Iris Brook

O que sabemos a respeito palco Isabelino

Richard Southern

O estado presente de nossos conhecimentos sôbre a arquitetura do palco isabelino caracteriza-se por controvérsias superficiais sôbre alguns pontos menores e por uma áspera e viva discussão sôbre um ponto essencial.

A respeito dos três andares de balcões do auditório, há um acôrdõ geral, apesar de haver escassez de dados sôbre muitos pormenores. A discussão, porém, surge quando se fala do palco e especialmente quando se indaga até que ponto se pode confiar no famoso **croquis** de De Witt e sôbre o que êle nos adianta do referido dispositivo. Essa incerteza provém de duas razões.

A primeira é que o próprio desenho está numa das páginas dum caderno de notas manuscrito (conservado na Biblioteca da Universidade de Utrecht) e que se supõe tenha sido desenhado na Holanda, por um holandês de nome Van Buchel, o sual mantinha correspondência com De Witt, sem nunca ter ido à Inglaterra. Se o desenho tivesse sido feito em fôlha solta e inserta no caderno, poder-se-ia atribuir-lhe uma autenticidade maior. Mas, sendo como é, pode ter sido copiado de segunda mão numa das páginas do livro, ou — o que é pior — “recriado” por Van Buchel conforme

descrição que lhe teria feito De Witt, numa de suas cartas. Nenhum pesquisador pôde até agora sair dêsse labirinto.

A segunda razão nos conduz ao fundo da presente controvérsia: quando o desenho foi descoberto e publicado, aproximadamente no fim do século passado, apresentava diversos enigmas e um dêles, principalmente, desnor-teou todos os pesquisadores. O **croquis** apresentava a fachada da casa dos camarotes (tiring house) no fundo do palco com asepcto completamente diferente do imaginado até então. Mostrava claramente, como era de esperar, as duas portas de entrada de cada lado e uma “galeria” superior, acima delas, mas entre as portas **não havia sinal, absolutamente, do palco interior (inner stage)**! É nêsse ponto que hoje as opiniões sôbre o dispositivo isabelino divergem radicalmente; e vale a pena aprofundar um pouco mais o problema.

A princípio todos os eruditos, de Malone nos tempos vitorianos até W. J. Lawrence, Walter Godfrey e Topham Forrest até o comêço dêste século, sem esquecer Quincy Adams, Thorndike e até J. Cranford Adams, hoje, todos sustentaram que entre as duas portas, nessa parede do fun-

do, havia uma abertura retangular mais ou menos larga, dando para um espaço em recesso; que essa abertura podia ser disfarçada por meio de uma cortina dupla. Os painos se abriam sobre essa cena interior, descobrindo não só os **efeitos de surpresa (discoveries)** como também certas cenas que podiam ser representadas aí.

Mas neste ponto, surgem dois problemas. O primeiro é: "Que significa realmente uma **discovery** no teatro isabelino?" E segunda: "Que tipos de cenas podiam ser representadas nesse palco interior?" Thorndike afirma que quase todas as **cenas de interior** podiam ser representadas no palco interior e, em seu livro, **Shakespeares's Theater** (1916), dá uma lista dessas cenas em algumas 160 peças isabelinas e que presupoem **sem possibilidade de erro, o uso do palco interior**. A primeira vista isso parece sem sombra de dúvida.

Mas a essa teoria, outra escola de pesquisadores levanta três objeções. A primeira é que uma cena de intimidade (como por exemplo, a cena do assassinato, entre Otelo e Desdémoma) não poderia ser convenientemente apreciada num palco interior. Estaria muito afastada e seria levada muito na obscuridade para poder ser bem vista pelos espectadores.

A segunda objeção: um dos estudiosos mais recentes, o dr. Richard Hosley, demonstrou, em seu artigo **The Discovery Space in Shakespeare's Globe**, que nenhum termo como **inner stage (arrière-scène)** ou **palco interior** pode se encontrado em todo o drama isabelino. Realmente, se tal coisa tivesse existido como elemento habitual, haveria alguma referência a ela.

A última objeção nos leva de volta ao desenho de De Witt e a sensação causada entre os pesquisadores: com efeito, não há o menor sinal de palco interior (**inner stage**) entre as duas portas — nada mais do que uma parede comum, lisa, continua! Onde o tal palco interior?

Tal é o escolho contra o qual se espatifam os pesquisadores. Muitos pretendem simplesmente que o desenho de De Witt é falso. Mas, recentemente, outro ponto de vista surgiu: suponhamos por um momento que o desenho seja exato e façamos uma pesquisa profunda afim de saber se seria possível representar peças isabelinas em tal palco. Se não, o desenho tem que ser falso; se sim, o desenho poderia ser exato.

A resposta (como os pesquisadores julgam) é que isso seria **possível**, com uma reserva, aliás interessante e que se refere a certos efeitos visuais ou **efeitos cênicos** próprios da cena isabelina, mas efeitos visuais de um tipo especial. Admite-se como exato que certos objetos de cena (**scenic objects**), como árvores, sebes ou tendas podiam facilmente ser introduzidas em cena através das portas e retiradas da mesma maneira, conforme se desejasse. Vamos mais longe e eis a ação tão citada de **introduzir uma cama (thrusting out a bed)**, que se supõe fôsse simplesmente introduzido em cena por uma das portas e retirado pelo mesmo caminho, terminada a cena. Essas convenções eram geralmente aceitas e não implicavam na existência do **inner stage**. Mas há uma outra ação, de tipo particular, a ação

de **descobrir** objetos ou pessoas, sem que se possa trazê-las abertamente à cena, mas significando que as mesmas estavam num determinado lugar ou posição dissimulada ou oculta, afim de serem reveladas ao público nessa posição.

Antes se pensava que esses **efeitos de surpresa (discovery scenes)** eram muito freqüentes — tão freqüentes realmente que seria necessário inventar um palco interior para acomodá-los. Mas Richard Hosley, em seu artigo, reduziu drasticamente a freqüência do uso desses efeitos, argumentando que muitas cenas consideradas antes como **discoveries** não o eram; que a maioria das peças não recorre de modo algum a esse processo e que, naquelas em que se recorre a elas, é muito raro que se encontre mais de um efeito de surpresa por peça.

Estaremos nós agora mais próximos de visualizar a maneira como essas raras **discoveries** funcionavam?

Antes de tentar isso, é preciso mencionar um outro elemento que, em princípio, é geralmente considerado como parte da técnica de palco isabelino, isto é, a cortina ou tapeçaria (**arras** ou **hauging**). Não há dúvida que existiam reposteiros ou telões pintados, atrás dos quais um ou outro personagem podia se dissimular. Tendo isso em mente, podemos chegar às hipóteses hoje mais correntes sobre o que seria, na realidade, uma **discovery**. Há três correntes de opinião.

Segundo a primeira, o lugar para a **discovery** seria situado atrás duma outra porta; bastaria, seja abrir a porta, seja que esta estivesse aberta e a abertura disfarçada por uma cortina, que se corria no momento desejado. Esta teoria tem a vantagem de não contradizer o desenho de De Witt.

A segunda hipótese introduz um elemento novo. Presupõe uma **terceira porta** aberta no centro da parede. É, em parte, a volta ao princípio do palco interior, mas concebido como um lugar muito mais estreito. A essa teoria, opõe-se um argumento: si havia três portas, porque De Witt só mostra duas? A seu favor, um argumento de valor pode ser aduzido: há três referências indiscutíveis a uma porta central (**centre door**).

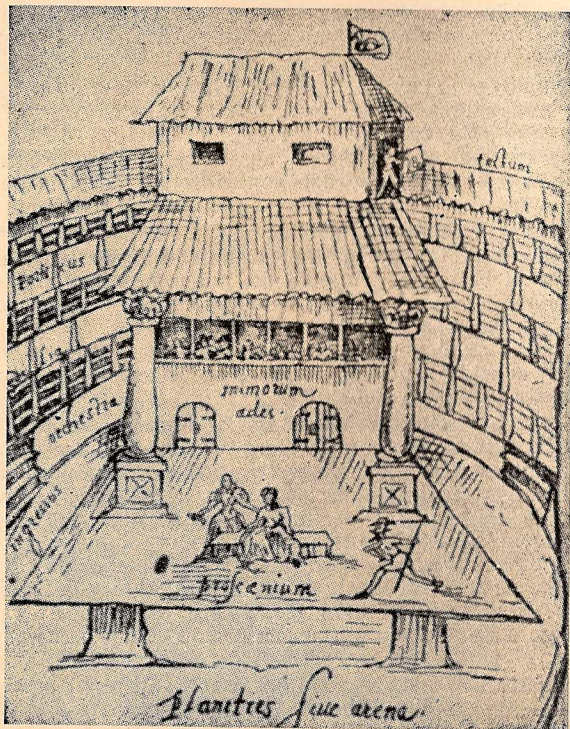
A terceira hipótese considera o desenho de De Witt como um testemunho correto, mas acrescenta um elemento que satisfaz de uma vez aos três importantes **desiderata**, apresenta uma cortina, um local para a **discovery** e, finalmente, um elemento de técnica de palco que, pode-se demonstrar, foi utilizado pelos comediantes ambulantes (como os Comediantes de Lord Leicester, companhia a que pertenceu James Burbage) e isso muito antes da construção do Teatro de Shoreditch (construído pelo próprio James Burbage). Esse elemento era conhecido com o nome de **traverse**.

Encontram-se dados para o uso do **traverse** que remontam à época do Interlúdio **Godly Queen Hester**, cêra de 1550. A natureza exata desse **traverse** ainda não está definida, mas parece que consistia numa cortina instalada conforme a reconstituição feita duma representação daquele interlúdio, na exposição "A Vida Teatral no Tempo da Renascença", organizada em Paris em 1963.

A situação dos conhecimentos atuais não nos permite nem escolher indiscutivelmente uma dessas três possibilidades para os efeitos cênicos, nem afastar do debate qualquer outra solução que se apresente. Podemos, entretanto, dizer que há no momento uma forte corrente de opinião a favor da tese segundo a qual o desenho de De Witt nos apresentaria, afinal, um palco que um isabelino poderia usar sem introduzir modificações radicais.

(Le Théâtre dans le Monde, 1-2/1964)

Último modelo do palco Isabelino de acôrdio com as novas teorias



Croquis de De Witt — Van Buchel, de um manuscrito existente na Biblioteca da Universidade de Utrecht. Circa 1596.

Baseado no desenho de De Witt, o autor do artigo anterior — Richard Southern — executou para o British Council, em 1954, um modelo do dispositivo usado na época de SHAKESPEARE. Segundo o autor, sua finalidade foi estar tão próximo quanto possível daquele desenho, sem faltar ao estilo decorativo da época, mas também de apresentar o interior *visendae pulchritudinis* — de bela aparência, como o descreveu Van Buchel em suas notas e afinal e especialmente — de fazê-lo ver decorado com colunas de madeira que, graças a uma camada de tinta imitando mármore, podiam enganar o mais perspicaz dos espectadores. Esta citação — refere o autor — constitui a informação rara e precisa transmitida por uma testemunha ocular concernente à aparência interior de um teatro da época de Isabel I. O modelo executado por Richard Southern mostra uma cortina suspensa junto à parede do fundo. Em 1963, uma modificação foi introduzida pelo autor no modelo, afim de adaptá-lo às novas correntes de opinião: nêle uma *traverse* (cortina) está instalada a pequena distância da parede, enquanto um ator sai de seu esconderijo em direção a uma das portas que dão para a cena.

A linguagem de Shakespeare

Peter Brook

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

Nosso problema é levar o ator a compreender pouco a pouco essa invenção notável, essa curiosa estrutura de verso livre e de prosa — que era, há alguns séculos, uma espécie de cubismo teatral. Devemos levá-lo a buscar uma realidade mais profunda no verso, a realidade das emoções, das idéias, dos personagens, a encontrar com objetividade a forma que lhes dará a vida.

Willy Keller

Nós hoje consideramos SHAKESPEARE um grande poeta, mas devemos ficar certos de que ele não escreveu com o intento de fazer literatura. Ele escreveu peças teatrais. Foi essa a sua profissão. Literatura ele só fez casualmente, com exceção dos seus poemas e sonetos. Não escreveu as suas peças para serem lidas, escreveu para que fossem representadas.

As traduções de SHAKESPEARE devem ser escritas para os ouvidos e não para os olhos. Uma linguagem que se dirige aos ouvidos deve ser clara e direta, para que o ouvinte perceba cada palavra e chegue ao pleno prazer espiritual da obra. Há um preconceito muito duvidoso em certas camadas intelectuais. Acham os partidários desse preconceito que linguagem e estilo de uma grande obra de arte devem ser obscuras e ininteligíveis. Mas o espectador no teatro não tem tempo de traduzir um texto obscuro em linguagem corrente, naquele lapso de tempo que lhe deixa o fluxo das palavras para refletir. Cada palavra que ele não percebe perturba o espectador e prejudica o desenrolar da ação no palco e com isso o êxito da peça.

Barbara Heliodora

SHAKESPEARE apresenta uma harmonia excepcional entre conteúdo e forma; com isso, queremos dizer, não só que tem uma construção especificamente dramática para apresentar suas idéias, como também que encontra ritmos e sonoridades particularmente felizes para transmitir a ação por meio do diálogo. Para ilustrar essa identidade entre intenção e expressão, basta lembrar que após a morte de César (Júlio César), falam Brutus e Marco Antônio: o primeiro apela para a razão e fala em prosa, o segundo, para a emoção e fala em verso.

Onestaldo de Pennafort

Traduzir Shakespeare em linguagem afetada ou literária em determinado sentido, pode ser a excusa para um mal compreendido horror ao anacronismo ou para um ridículo apêgo à famigerada nobreza de estilo, mas no fundo, tratando-se de SHAKESPEARE, constitui uma traição, e a pior delas, talvez. Compreender-se-ia tal sistema em relação a um Corneille ou a um Racine, cujas personagens, um tanto guindadas, se nos apresentam em atitudes hieráticas, nos atos culminantes das suas vidas, distanciadas do trivial e do quotidiano, o que as torna como que simbólicas, transformando as suas paixões em puras abstrações. Tal circunstância teria de se refletir na linguagem que falam, necessariamente elevada, de grande beleza literária, mas ressentindo-se de tanta solenidade e convencionalismo. Ao contrário, todas as criaturas desta peça (*Romeu e Julieta*), como as demais do teatro shakespeariano, são vivas, reais, humanas, espontâneas, vivem as suas vidas em todos os seus aspectos e se expressam de acordo com os seus sentimentos e as circunstâncias como na vida real girando em cenas familiares ou solenes, tristes ou alegres, ao sabor da fatalidade e das suas paixões pessoais e não de conflitos morais.

Teatro Isabelino

Antes vacile a fábrica das coisas,
E os dois mundos pereçam, do que a mêdo
Comer nosso alimento e adormecermos
Na aflição dêstes sonhos espantosos
Que à noite nos sacodem! Melhor fôra
Estar com os mortos que, para vivermos
Em paz, mandamos nós à paz do túmulo,
Do que sofrer no espírito a tortura
De um desvairo incessante.

(Macbeth, III Ato, cena II)

No teatro de transição, experimental, despojado de cenários e dotado de escassos recursos mecânicos — como o foi o isabelino — floresceu um dos mais ricos períodos que o drama universal já conheceu e nele, pela primeira vez na Europa moderna, uma grande forma literária encontrou apôio no povo, mais do que na côrte. Attingiu seu apogeu na democracia heterogênea, numa cultura totalmente desenvolvida e sem correspondência de triunfo nacional nas outras artes. Mesmo na obra de seu expoente máximo — SHAKESPEARE — o drama isabelino apresenta características experimentais, ausência de normas definidas e confusão de ideais artísticos com o puro desejo de agradar o grande público. Palco e atôres foram instrumentos dos poetas para atingir as massas. Tanto a riqueza quanto a crueza desse drama resultam das condições em que existiu.

Só por volta de 1560 é que se começa a conhecer melhor o nome dos autores de peças populares. A princípio, ganharam fama os que escreviam para os grupos de meninos cantores, mas o que determina o início desse fenômeno é o aparecimento dos **University Wits**, um pequeno grupo de escritores saídos das Universidades e que, abandonando as formas clássicas que nelas eram adotadas, começa a escrever para o teatro profissional. John LYLY, que começou ligado aos grupos de meninos, foi o primeiro, e LODGE, PEELE, GREENE, NASH e MARLOWE completam o grupo. Foram os desbravadores, os boêmios que se entregaram de corpo e alma ao teatro, levando vida dissipada, a maior parte visitando a prisão por dívidas, brigas ou mesmo heresia, e que revelaram ao povo inglês a magia do drama poético. GREENE escreveu livros, nove-

las, folhetos, poesias e dramas, em tal quantidade que é difícil descobrir como achava tempo para as dissipações que o mataram, na mais completa miséria, aos trinta e cinco anos. MARLOWE, reputado ateu em virtude de sua obra, morre assassinado aos vinte e nove anos, numa briga de taverna, mas as poucas peças que deixou revolucionaram o drama e tornaram popular a tragédia poética. Os poetas tomaram de assalto o teatro, e o seu sucesso trouxe dúzias de imitadores. Aos poucos, os atôres de maior sucesso, muitos dos quais fizeram fortunas, iam sendo vinculados às companhias profissionais: **The Queen's Men**, da qual fez parte James BURBAGE; **The Admiral's Men**, **Pembroke's Men** e outras, das quais fez parte Edward ALLEYN, grande ator trágico, companhias de **Henslowe**, famoso pelo domínio que exercia sobre os autores que trabalhavam para êle, obrigando-os a produzir copiosamente, as mais das vezes em colaboração arbitrária de até quatro autores numa só peça. Finalmente, a **Strange-Chamberlain's Men** à qual pertenceram Richard Burbage, grande ator trágico, Will KEMPE, o maior cômico da época, e à qual esteve ligado SHAKESPEARE durante seus vinte anos de produção dramática, escrevendo, em média, duas peças por ano. Só BEN JONSON se manteve independente.

Essa ligação dos autores com determinada companhia e determinado teatro, teve vantagens. A ausência de cenários deu motivo à fantástica riqueza de poesia descritiva e evocativa dos dramas da época e o conhecimento íntimo dos atôres e das facilidades materiais, com que poderiam contar, permitiu a autores como KYD, MARLOWE e SHAKESPEARE produzirem as obras-primas desse período riquíssimo, que se chamou o teatro isabelino.

Teatro Popular e Teatro da Córte

A transição, que tem como ponto de partida os milagres, mistérios e moralidades, passa por várias experiências de *mise-en-scène* e interpretação, muitas vezes sob a influência da córte e da universidade, mas termina por colocar o drama moderno nas mãos dos atôres profissionais. Existiam então na Inglaterra duas tradições distintas — a do teatro popular e a do teatro da córte, e das duas, a primeira é a mais importante, interessante e vital.

No século XVI, até cêrca de 1530, o **Master of Revels** (Mestre dos Festejos) organizava para a córte espetáculos que variavam da pura mimica até o canto e o diálogo. As **masques**, os **interludes** e os **pageants**, de montagem complexa e feérica, eram favoritos da nobreza. Nesses espetáculos de canto, dança e quadros alegóricos, tiveram significação cada vez maior os grupos de meninos-cantores, que passaram dentro em breve a ter caráter semi-profissional. Foi a busca de material dramático, agradável aos olhos, adaptado ao uso do canto e da dança, com ambientes derivados dos ricos cenários dos **pageants** porém, mais simples e baratos e que pudesse ser representado por êsses atôres meninos, que criou a comédia romântica isabelina, pelas mãos de **LYLY** e **GREENE**, forma esta que **SHAKESPEARE** levaria à perfeição.

Não podendo arcar com as despesas das grandes montagens da córte, passaram as companhias profissionais a desenvolver o gênero de drama medieval, que dependia de enredo e interpretação e apresentavam seus espetáculos em palcos totalmente destituídos de cenários, servindo-se de número mínimo de objetos e peças de mobiliário. Foi o alto nível de interpretação das companhias profissionais que lhes valeu um lugar na córte, e nos últimos quinze anos do século XVI já é impossível falar de um teatro de córte, independente do teatro popular.

O período isabelino (derivado do nome de Isabel I), em teatro, corresponde à intensa atividade teatral que começa com a construção, em 1576, de **The Theater** e vai até 1642, quando a revolução puritana ordenou o fechamento de todos os teatros de Londres. São 70 anos de experiência e de transição, nos quais várias etapas da evolução teatral podiam ser vistas num mesmo dia.

As primeiras companhias dramáticas que apresentam teatro já na forma isabelina, davam seus espetáculos em vários locais, mas eram principalmente os pátios de hospedaria que serviam de casa de espetáculos. Estas eram, geralmente, construções quadradas ou retangulares, com um pátio central para o qual davam janelas e balcões. Ao fundo, era montado o palco, móvel, que ficava, assim, projetado para o centro do pátio.

James **BURBAGE**, ao construir seu **The Theater**, foi exatamente assim que o planejou. Outros teatros logo apareceram: o **Curtain**, o **Fortune**, o **Swan**, o **Rose**, o **Red Bull** e muitos outros, sendo que o próprio **Theater** foi, em 1599, desmontado e reconstruído do outro lado do Tâmsa, sob o nome de **GLOBE**, eternamente ligado a **SHAKESPEARE**, e antepassado direto de todos os teatros modernos da Inglaterra.

O número de teatros em Londres na época isabelina é grande, e a informação mais específica que se tem a respeito vem no **Survey de Howe** (1632), que diz ser o **Salisbury Court**, que então se inaugurava, a nossa décima sétima casa de espetáculos pública ou particular a ser construída nos últimos sessenta anos em Londres. Note-se que a única diferença entre o teatro público e o particular é ser o primeiro descoberto, à moda dos antigos pátios, e o segundo em recinto fechado, iluminado à vela. Eram ambos igualmente abertos ao público.

Palco Isabelino

A primeira e mais importante característica que distingue o teatro isabelino do medieval é a diferenciação entre **em cena** e **fora de cena**. Nos espetáculos medievais, todos os atôres estavam sempre em cena: havia uma parte do palco central ou neutra — a **plateae**, que podia representar qualquer lugar e várias **estacões**, **domus** ou **loca**, onde se passavam cenas de local determinado: o céu, o purgatório, o inferno, etc. Os atôres que não tomavam parte em determinada ação ficavam a penas parados em seu **domus** e era tarefa do público ignorar sua presença. Em sua adaptação isabelina, o palco, que se projetava para o centro do pátio, era o campo neutro ou **plateae** e nele se passava a maior parte da ação. Ao fundo dêste, no entanto, havia um pequeno palco interior, síntese das **estacões** medievais, onde se passavam cenas de localização definida. De cada lado havia uma porta que permitia, já então, a saída e entrada de atôres.

Quando foram construídos os teatros permanentes, o palco se tornou um pouco mais complexo, pois foi adotado um palco superior (presumivelmente, nos pátios de hospedarias, eram usadas em certas cenas as janelas, que ficavam acima do palco montado) e acima dêste havia o que se chamava de **hut** (cabana) de onde desciam deuses, fantasmas, etc.

Há ainda hoje controvérsia sobre o uso do palco interior e da cortina que, na maioria dos casos, o separava da zona neutra. A ausência quase total de rubricas nas peças isabelinas, bem como as características experimentais e os anacronismos dentro da própria época, tornam impossível qualquer conclusão definitiva. O que se sabe é que quanto mais recente a peça, mais nítido se torna o uso do palco interior; nosso palco interior de moldura é uma resultante da expansão do palco interior e da retração do exterior. Cada vez menos eram aceitas as cenas de local indeterminado, e maiores facilidades mecânicas tornaram de rigor o uso de cenários e cortina, principalmente no período de reidentificação do teatro com a **côrte**, no reinado dos Stuarts.

Atôres Isabelinos

Apesar de sua grande popularidade, os teatros e os atôres isabelinos não estavam livres de problemas. A classe média, puritana, e a municipalidade combatiam-nos sistematicamente, e os teatros só eram construídos ou fora da cidade propriamente dita ou então nas **liberties**, zonas dentro de Londres que, por uma razão ou outra, eram independentes da administração municipal.

O ator profissional só tinha posição na sociedade como servidor do rei, rainha, ou nobre, cuja libré usava para não ser taxado de vadio e sua existência dependia em parte, dos espetáculos que dava na **côrte** e das excursões que fazia pela província.

Os teatros públicos ao ar livre dependiam do tempo, cuja inclemência na Inglaterra, John Heywood immortalizou com sua **Play of the Weather**, em 1533. Além disso havia leis que obrigavam o fechamento dos teatros toda vez que a mortandade pela peste excedia a determinado número por semana. Por outro lado, sofriam duramente quando ficavam muito em voga as companhias infantis (o suficiente para que SHAKESPEARE atribua a excursão dos atôres em **Hamlet** à popularidade das crianças na **côrte**), e muitas vezes Bussy d'Ambois e Othello disputavam platéias com as brigas de galo, os espetáculos de esgrima e os de ursos amestrados. — (Transcrito de CADERNOS n.º 5).

A música nas peças de Shakespeare

*Se a música é o alimento do amor, toquem;
Quero-a em excesso e que, satisfeito,
O desejo se aplaque e, assim, morra.*

(*Twelfth Night*, I-I)

Muitas das músicas usadas nas peças de SHAKESPEARE são canções antigas, do tempo do poeta e introduzidas por êle no teatro, na voz de seus personagens.

I — Uma delas, a *Ophelia's Street Song*: *O, how should I your true love know?* é um fragmento e serve para acompanhar as cenas da loucura de Ofélia.

2 — *O canto do salgueiro* (*Desdemona's Willow Song*) era também uma cantiga popular conhecida nos tempos do poeta, e cuja letra, em português, damos a seguir:

Uma pobre donzela suspirava um dia,
Debaixo de um sicômoro sentada;
— Sacode tuas fôlhas, salgueiro canta.
Nos joelhos, a fronte reclinada,
Co'as mãos, os seios oprimia.
— Sacode tuas fôlhas, salgueiro, canta.

Nas minhas tranças quero uma grinalda,
Sacode, oh! salgueiro, tuas verdes fôlhas,
Que quero uma grinalda de macias fôlhas,
Das tuas verdes fôlhas, salgueiro...

3 — Outra música em voga no tempo de SHAKESPEARE é *Heart's ease*, à qual êle se refere em *Romeu e Julieta* (IV-5) e que damos abaixo, na tradução de Onestaldo de Pennafort:

1.º Músico — Acho que podemos meter a viola no saco e zarpar!

Ama — Sim, sim, meus bons rapazes, metam, metam. Como estão vendo, o caso é muito triste! (*Exit*)

1.º Músico — (*referindo-se ao saco rasgado da sua viola*)

Mas para mim ainda tem concêrto.

Pedro — Oh! seus músicos, seus músicos. *Um coração alegre! Um coração alegre!* Se querem me ver animado, toquem-me *Um coração alegre!*

1.º Músico — Porque *Um coração alegre?*

Pedro — Oh! Seus músicos, porque o meu coração está tocando por si mesmo *Um coração amargurado!* Toquem-me, por favor, alguma alegre melopéia, para me animar.

1.º Músico — Nada de melopéias; a ocasião é imprópria para melopéias.
Pedro — Então, não querem?

1.º Músico — Não!

Pedro — Então sou eu que lhes vou dar uma boa e bem *sonante*...

1.º Músico — O que é que nos vais dar?

Pedro — Garanto que não é dinheiro, mas uma outra *toada*. Vou mostrar a vocês o que é um menestrel!

1.º Músico — E eu vou te mostrar o que é um lacaio!

Pedro — Toma cuidado, então, para que o meu punhal de lacaio não marque o compasso na tua cachola! Não darei a vocês a *mínima pausa*; não me venham *lá*, que eu não terei *dó*. E tomem *nota!*

1.º Músico — *Si não tens dó, nós te re-bateremos no mesmo tom!*

2.º Músico — Queres me fazer o favor de botar o punhal para dentro e o espírito para fora?

Pedro — Então, ponham-se em guarda contra o meu espírito. Vou guardar o fio do meu punhal e aguçar a lâmina do meu espírito! Respondam-me como homens:

*Quando o pesar pungente nos maltrata
O coração e põe nossa alma opressa,
Sòmente a música e seus sons de
[prata...*

Porque "sons de prata"? Porque se diz que a música tem "sons de prata"? Que diz você, Simão Cantarola?

1.º Músico — Ora essa! Porque a prata tem um som agradável!

Pedro — Bravo! E você, Hugo Rabeça?

2.º Músico — A gente diz "sons de prata" porque os músicos tocam por dinheiro!

Pedro — Bravo também! E você, Diogo Viola?

3.º Músico — Palavra que não sei o que diga!

Pedro — Oh! desculpem-me! Esqueci que você era o cantor! Pois bem. Eu direi por você. A gente diz que a música tem "sons de prata" porque a músicos como vocês ninguém paga em ouro para tocarem!

*Sòmente a música e seus sons de
[prata]
É que nos podem consolar depressa.
(Exit)*

1.º Musico — Que peste de tratante!

2.º Músico — Diabos o carreguem! Moleque! Vamos lá para dentro. Esperaremos lá pelas carpideiras e ficaremos para o jantar.

(Exeunt)

4 — Outra canção do tempo do SHAKESPEARE — O *Mistress Mine*, cantada pelo Bobo em *Twelfth Night* (II Ato, cena III):

Oh, senhora minha, para onde vai?
Fique e espere o seu verdadeiro amor
Que está para chegar.

Seu bem amado que tem admirável
[voz]

Não, não se desespere mais, doce
[beleza,

Todos sabem que a espera
Termina sempre num encontro am-
[roso,

Não, não se desespere não!

A música, no período isabelino era geralmente cultivada por amadores. O mais importante dos instrumentos da época era o alaúde e algumas de suas variações, como a cítara. A cítara tinha apenas 4 cordas e era facilíma de manejar. As crônicas do tempo contam que as barbearias sempre possuíam cítaras, com as quais os fregueses se divertiam enquanto esperavam.

Os músicos da época pertenciam geralmente à baixa classe. Eram os tocadores de alaúde que se empregavam para tocar nos casamentos, nas representações ou em festas. Além desses havia os tocadores de viola. A rabeça (*rebeck*) medieval já era obsoleta na época de SHAKESPEARE. SHAKESPEARE se refere a esses

três instrumentos na cena do *Romeu e Julieta* aqui transcrita.

Usavam-se nas peças de SHAKESPEARE fanfarras, danças e canções. As fanfarras eram utilizadas principalmente nas cenas de batalhas. As trombetas vinham geralmente associadas aos tambores. Os cornes eram usados somente nos sons de caça. Teseu, no *Sonho duma Noite de Verão* (IV Ato, I cena) pede aos caçadores que acordem, com o toque de seus instrumentos, os amantes adormecidos.

A *bergamasca* (dança de origem italiana) foi introduzida na Inglaterra sob o nome de *bergamask* — tipo de festa em que mascarados cantavam e dançavam, dando lugar à *mascara-da* da época isabelina. No *Sonho duma Noite de Verão*, os cômicos dançam, na I cena do V Ato, *uma bergamasca* diante do duque e da sua côrte.

(Obra consultada: *Comoedia*, XII-949)

© *Mistress Mine*

*Queen's Song in "Twelfth Night." Air, traditional.
Gently swinging (Harmony by A. Sargisfield Hull)*

O mis-tres mine, both... mist. ing.,
Where... coming, your. eye!... mais
U stay... ing con doth new

Ophelia's Street Song

In moderate time

O how ...

one!

ran. dal choon
(Symphony)

Detailed description: This is a handwritten musical score for 'Ophelia's Street Song'. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings 'mf' and 'dim.'. The third system features a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, with the melody in the treble and accompaniment in the bass. The lyrics 'O how ...' are written under the first system, 'one!' under the second, and 'ran. dal choon (Symphony)' under the third.

Remond's Willow Song
(Othello)

Traditional Air
(Harmony by A. Bagfield Hull)

Very slow and plaintive

A poor ... sing

Willow ... her

head ... sing

Detailed description: This is a handwritten musical score for 'Remond's Willow Song'. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings 'mf' and 'dim.'. The third system features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, with the melody in the treble and accompaniment in the bass. The lyrics 'A poor ... sing' are written under the first system, 'Willow ... her' under the second, and 'head ... sing' under the third.

The Old Tune: "Heart's-case"

Slow

circa 1570

mf

dim.

pp

Detailed description: This is a handwritten musical score for 'The Old Tune: Heart's-case'. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings 'mf' and 'cres.'. The third system features a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature, with the melody in the treble and accompaniment in the bass. The lyrics 'mf' and 'dim.' are written under the first system, and 'pp' under the third.

dim e rall...

willow ... sing

cres a tempo

all

mp

rall.

me, ... he

Detailed description: This is a handwritten musical score for 'The Old Tune: Heart's-case'. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings 'dim e rall...', 'willow ... sing', and 'cres a tempo'. The third system features a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature, with the melody in the treble and accompaniment in the bass. The lyrics 'all' and 'mp' are written under the second system, and 'rall.', 'me, ... he' under the third.

O que vamos representar

Shakespeare por que não?

sonho duma noite de verão



Sonho duma Noite de Verão — III Ato, cena I — L.
Imbassay e Acyr Castro, em Titânia e Bobina.
Foto Carlos.

Sonho duma Noite de Verão, n'O TABLADO — Ato I,
cena I — H. Kropfe, Cesar Tozzi, Ana Tolomei, Sergio
Mauro, Érico Widal e Antonio Bivar.

Se se pensa que SHAKESPEARE era apenas alguém que seguia um caminho pessoal no universo do teatro convencional, se se crê que êle era apenas um ator habilidoso em adaptar roteiros de outros, não se encontrará jamais o valor de seu teatro. Mas, se se admite que êle encontrou o instrumento mais livre de todo o teatro mundial, mais livre que o teatro francês e até mesmo que o teatro chinês, então é

possível penetrar no seu universo e conceber uma mise-en-scène que preserve essa liberdade.

A única maneira de procurar uma mise-en-scène shakespeareana é fazer um trabalho permanente de destruição das convenções. O estilo de SHAKESPEARE? É o anti-estilo.

(Peter-Brook, CADERNOS n.º 23)



Notas sobre o sonho duma noite de verão

Maria da Saudade Cortesão

Diversas circunstâncias permitem afirmar que o **Sonho duma Noite de Verão** foi escrito entre os anos de 1594 e 1598. Pode considerar-se, por isso, uma obra de juventude, que mostra ainda sinais de imaturidade no tom, por vezes artificial e conceituoso, na construção esquemática e na maneira um tanto inconsistente como os personagens estão delineados. Apesar destes senões, as suas belezas são grandes. Mais fantástica do que humana, mais lírica do que dramática, a peça é toda atravessada por uma clara veia de poesia que, como um regato, a banha toda de frescura.

Nela, o poeta consegue pôr em contacto três mundos distintos e até antagonísticos. São eles: o mundo aristocrático de Teseu e Hipólita e dos dois pares de namorados; o mundo plebeu e burlesco dos artesãos de Atenas; e o mundo feérico e fabuloso de Oberon e Titânia. O casamento de Teseu e Hipólita parece ser o elo que os liga, o centro em torno do qual tudo gravita. Com efeito, é no dia marcado para as núpcias que se decidirá a sorte de Hérmia e de Lisandro e, por conseguinte, também de Demétrio e Helena; é em honra desse mesmo acontecimento que os artesãos de Atenas ensaiam e representam o seu auto; e, finalmente, é para assistir às núpcias e abençoar o casal que o rei e a rainha das fadas vêm ter ao bosque perto do palácio. Um elemento de ligação também importante é o filtro de amor que relaciona as fadas com os namorados, e com Bobina. SHAKESPEARE consegue entrelaçar temas tão diferentes e destrinçar um enredo que, sem a sua arte incomparável, poderia tornar-se confuso e pesado.

OS PERSONAGENS

Duma forma geral, este enredo parece ser da invenção do poeta, mas os eruditos descobriram várias fontes onde ele pode ter ido buscar certos personagens. Teseu e Hipólita eram figuras conhecidas, cuja história (já contada por Chaucer) todos podiam ler na tradução inglesa das **Vidas Paralelas** de Plutarco. O mesmo se diga de Píramo e Tisbe, que aparecem nas **Metamorfoses** de Ovídio, e de Oberon, que, sob o nome de Auberon, figura num romance francês do ciclo de Carlos Magno, **Huon de Bordeaux**, uma versão tardia da que tinha sido recentemente traduzida na Inglaterra.

Mas na realidade, apesar das suas origens mitológicas e fantásticas, todos os personagens fazem parte do mundo em que o poeta vivia. Teseu e Hipólita são grandes senhoras da época, e os namorados falam como os cortesãos que rodeavam a rainha Isabel I. Pedro Pinho, Bobina e os seus companheiros nada têm de ateniense: são labregos, como os que o poeta conheceu no seu Warwickshire natal; quanto a Puck e a Robin Goodfellow, vêm diretamente do folclore.

Puck, ou Robin Goodfellow, a quem os poucos tradutores em língua portuguesa costumam chamar Robim, preferimos dar-lhe o nome original. A palavra **puck**, que na linguagem da época era um nome genérico significando duende, espírito malicioso e perverso, passou a ser considerado depois do **Sonho** como um nome próprio, a tal ponto o dramaturgo criou uma figura viva e inconfundível. Puck entrou há muito na galeria dos grandes personagens literários, e o seu nome diz certamente mais a um leitor razoavelmente culto do que o incharacterístico Robin, que nem sequer é português. SHAKESPEARE refere-se ao seu personagem como **Robin Goodfellow, um dos pucks**. No folclore da época **puck** era o nome geral dado a uma classe de espíritos hostis ao homem, ao passo que Robin era um duende, geralmente benévolo, em cujas travessuras há mais malícia do que maldade. Era um espírito doméstico que intervinha nas labutas caseiras, umas vezes para ajudar, outras para atrapalhar, conforme o seu humor. A fusão de Robin Goodfellow com o Puck, foi obra de SHAKESPEARE, e tal perdurou desde então.

O NOME DOS ARTESÃOS DE ATENAS

O nome dos artesãos sempre deu que fazer aos tradutores. Não concordamos com aqueles que os conservam em inglês, pois eles contêm todos uma alusão ao mister ou ao físico do personagem. Assim, na nossa tradução, procuramos conservar-lhes o carácter alusivo, na medida do possível.

Muitos críticos acham Bobina a figura mais viva e real do **Sonho duma Noite de Verão**. Ao lado da linguagem freqüentemente convencional e conceituosa dos namorados, da compostura e dignidade de Teseu e Hipólita, e do etéreo lirismo das fadas, a sua truculência, imperturbável segurança e inocente vaidade têm um sabor autêntico e humano. Bobina, como os seus companheiros, desempenha na peça o papel do **clown**, o bufão que, com a rusticidade dos seus modos e a impropriedade das suas falas, tem por obrigação divertir o espectador. Com a sua pretensão de “Falar bonito”, Bobina muitas vezes diz o contrário do que pensa.

Pensa-se que o **Sonho duma Noite de Verão** tenha sido escrito para se representar numa casa aristocrática, por ocasião dalgum grande casamento. Puck, Titânia e Oberon referem-se ao palácio e às núpcias de Teseu (V ato, c.II), mas na realidade todo o final da peça devia dirigir-se ao par que se festejava.

O TÍTULO DA PEÇA

Midsummer-day é o dia 24 de junho, ou seja o de S. João. No entanto, ao contrário do que poderia imaginar-se, a ação da peça não se situa nessa noite. Conforme se infe-

re claramente das alusões de Teseu na cena I do IV ato. (Teseu: **Sem dúvida levantaram-se de madrugada a fim de celebrar os ritos de Maio...**), a ação decorre nos últimos dias de Abril e no primeiro de Maio. Porque então o título?

É que, segundo uma antiga tradição, a noite de 24 de junho, a **midsummer night**, era aquela em que os espíritos sobrenaturais andavam à solta, as simples ervas dos prados adquiriam virtudes mágicas e os fatos mais estranhos podiam acontecer. Para os espectadores isabelinos a grotesca metamorfose de Bobina, o invencível poder do filtro de amor e as alegres travessuras de Puck eram do domínio do fantástico, sim, mas não do inverossímil. No entanto, o autor insiste em marcar o caráter irreal da peça:

.... pensai
Que apenas um sonho fomos
E que a visão já se esvai.

É o sonho duma noite de prodígios e maravilhas — os que eram próprios à noite do **midsummer**.

Não existindo em português uma tradição igual, torna-se impossível conservar ao título todo o significado que tem, ou tinha, em inglês. **Sonho duma Noite de S. João**, chamou Castilho à sua fantasiosa e infidelíssima versão, mas, além do chocante anacronismo que um tal título implica em peça que se desenrola numa Atenas mitológica, a noite de S. João é para nós também rica de significado, mas muito diverso. Assim, sendo, não nos resta senão optar pelo título já clássico de **Sonho duma Noite de Verão**.

Fala de Teseu (Sonho, V ato, cena I).

Ora vamos a ver que danças, que mascaradas nos ajudarão a passar estas eternas três horas que vão da ceia ao momento de deitar?

MASCARADA

A **masque** era, de início, uma espécie de **assalto** em que um grupo de pessoas mascaradas invadia a casa de amigos, cantando e dançando ao som de músicas. Com o tempo, o improvisado divertimento acabou por transformar-se num espetáculo, em que dominava o elemento alegórico e mímico. Na época de Isabel I tinha-se tornado uma forma de entretenimento altamente luxuosa e complexa e continuava em grande voga. Jonson acrescentou-lhe um elemento novo — a **anti-masque**, que consistia num interlúdio cômico ou grotesco.

SHAKESPEARE incluiu **maskes** em **Love's Labour's Lost**, **Romeo and Juliet**, **Henry** e **The Tempest**. O **Sonho duma Noite de Verão** tem muitas características da **masque**. A fragilidade do assunto, os personagens tirados da mitologia, os seres fantásticos e sobrenaturais, a localização num lugar clássico ou puramente ideal, a importância da música, dos bailados, são-lhe comuns. Finalmente, no **Sonho duma Noite de Verão**, o interlúdio dos artesãos de Atenas tem todo o aspecto da **anti-masque**.

Sonho duma Noite de Verão — II Ato., cena I — F.
S. Thiago (Puck) e J. Cherques (Oberon).



Sobre "sonho duma noite de verão" no Tablado

Maria Clara Machado

O desejo de unir nossos esforços às comemorações do quarto centenário de Shakespeare, a nossa experiência de direção no Tablado, nos permitiram enfrentar o "SONHO", apesar de todas as dificuldades que haveriam de surgir na produção de um espetáculo tão difícil.

A enumeração destas dificuldades e de como tentamos resolvê-las em conjunto (tradutor, cenógrafo, figurinista, iluminador, diretor e atôres) talvez possa servir àqueles que se sentirem atraídos não somente à leitura mas a verdadeira finalidade das obras de Shakespeare: A CENA.

1 - a escolha da peça

"Sonho duma noite de verão" possui uma qualidade de juventude, de fantasia, de jôgo puro que muito atraíram a diretora. O Tablado, que ultimamente vem procurando conquistar a juventude (e não somente a infância) para o teatro, sentiu que o SONHO seria a peça ideal para levar Shakespeare ao público, atraindo, ao mesmo tempo, uma idade de transição meio abandonada pelo teatro.

2 - a tradução

O problema da transposição da poesia de Shakespeare, a graça, a linguagem por vezes empolada precisavam mais que de uma simples tradução. Maria da Saudade Cortesão, guardando a essência do pensamento do poeta, conseguiu recriar uma linguagem; foi muito feliz sobretudo na cena dos cômicos (VER CADERNOS n.º 25) onde conseguiu mostrar elizabetanos fingindo de gregos fazendo graça na língua portuguesa! Toda a tradução é cheia de poesia, de originalidade, de justeza na nossa língua, o que não é nada fácil em se tratando de um texto cheio de imagens, de jôgo de palavras e de frases ambíguas.

3 - A concepção do espetáculo

A dificuldade maior para um diretor na montagem de peças muito sonhadas e muito conhecidas de leitura é sobretudo passá-la de uma *mise-en-scène* ideal imaginada para a realidade. Abdicar daquilo que criamos em sonho, com todas as facilidades e artimanhas da imaginação para a aceitação de condições reais e palpáveis, mas sempre inferiores àquelas que sonhamos. Passar da grandeza de um espetáculo idealizado para a modéstia de uma realização possível.

Tinhamos acabado de assistir à produção inglesa pela Cia. de Ralph Richardson no enorme palco do Teatro Municipal. Felizmente para nós, pudemos verificar que poderíamos discordar da produção inglesa sem cometermos erro gravíssimo. Fazer diferente dos ingleses, parecia a princípio um sacrilégio, mas soubemos que outros ingleses também não gostaram da produção que nos visitava, por demais acadêmica, usando a música de Mendelsohn (especialmente feita para a peça na época do Romantismo, mas longe da simplicidade da música da Renascença), ballet clássico, onde elfos e fadas faziam ponta e distraíam com excessiva movimentação a atenção da trama da história. Mesmo que o palco do Tablado não fosse três vezes menor que o do Municipal do Rio, o ballet e a música de Mendelsohn estavam fora de nossas cogitações. Entretanto, como não poderia deixar de ser, os ingleses apresentaram atôres experimentados, falando o texto de Shakespeare com a naturalidade que a tradição, a escola e a língua permitiam.

Resolvido o problema da música e da coreografia da parte mágica da floresta, (o ballet clássico não existia na época de Shakespeare), surgiram duas grandes dificuldades: a interpretação e a unidade entre os três mundos de que é composta a peça: o mundo dos nobres: Teseu, Hipólita, Egeu, Filóstrato e os namorados; o mundo mágico, Titânia, Oberon, Puck, os elfos e as fadas; o mundo dos artesãos de Atenas. A peça está atualmente dividida em 5 atos onde convivem estes mundos opostos em ambientes diferentes. Procuramos, pela simplificação dos cenários, pela música e pelo único intervalo, unir o melhor possível a trama da ação, fraca em si, e que vive mais da agilidade da *mise-en-scène* do que propriamente da história.

4 - os cenários e os figurinos

Dirceu e Marie Louise Nery resolveram o problema do pequeno palco do Tablado usando de um truque de iluminação e valendo-se quase que exclusivamente dêle para as mudanças de cena. Para o primeiro ato o telão de fundo e os rompimentos faziam lembrar um Gobelín da época. Neste ambiente de tapeçaria, a côrte fazia a 1.ª cena. Uma rampa foi o único acessório usado. Para a floresta, foram colocadas lâmpadas atrás do telão e iluminando, na hora devida, um outro telão recortado de árvores dando a impressão de profundidade e de mistério que a floresta pedia. Se a primeira cena poderia ter sido prejudicada na sua pompa de côrte pela falta de acessórios adequados, por outro lado quasi toda a ação do "Sonho" se passa na floresta encantada. Também o excesso de mudanças de cenários, ou de telões com palácio do duque, casa dos artesãos, trechos de floresta, teria cansado o público inutilmente, sendo as primeiras cenas inclusive mais fracas que

as cenas da floresta, não merecendo uma atenção excessiva. Poderíamos ter escolhido o caminho do despojamento total. Fundo escuro e rampa. Poderia ser uma concepção arrojada ou moderna, mas fugimos disto. Nem sempre o arrojado e o moderno são indicados. Arrojado por arrojado é falso. Teríamos que servir a peça e o "Sonho" pede floresta, pede verde. Efeitos de luz poderiam talvez conséguir isto, mas não possuímos nem espaço nem número de refletores suficiente para fazer um cenário somente com iluminação. O palco ideal para o "SONHO" talvez seja o natural e acredito que Shakespeare a criou para ser representada num jardim.

Para os figurinos, Marie Louise fugiu do grego por ser Atenas apenas um lugar acidental da ação. A peça tanto poderia se passar em Atenas quanto na Inglaterra. Tínhamos fotografias de várias produções inglesas em que se usou o traie elisabetano mais rico e mais teatral. Marie Louise escolheu êste, despojando-o entretanto do seu luxo excessivo tanto por falta de recursos financeiros como pelo tamanho do palco onde não caberia nenhuma exuberância.

Pela simplicidade do cenário, sem nenhuma mudança de elementos cênicos, a não ser um banco na cena dos cômicos, o leito de Titânia que deslizava sobre rodinhas, e o trono que aparecia no quinto ato, colocado no escuro pelo único contra-regra que aparecia em cena, todo o resto das mudanças foi feito sem cortina, apenas com mudanças de luz (iluminação de Napoleão Munis Freire) e com a música sugerindo os diversos mundos. O único intervalo no meio do terceiro ato, permitiu que os espectadores não se distraíssem da ação penetrando, sem se cansarem com intervalos, na trama simples da peça e na poesia fantástica das cenas de Titânia e seu séquito. **A música** — Edino Krieger conseguiu fazer da música um elemento essencial da ação. Êle não criou música de fundo, mas sim interpretou a peça com música. Assistindo aos ensaios pôde sentir os momentos musicais da peça separando o cômico, do mágico e do marcial (para os nobres, usando para isto flauta, celeste, harpa, trompas, tambores e instrumentos de percussão.)

Os atôres — Fazer 27 atôres se moverem num pequeno espaço é tarefa bastante difícil. Sobretudo se 80% dêles pisa o palco pela primeira vez, e a peça exige um estilo e uma linguagem diferente da atual.

Muitos são de opinião que é um contrasenso produzir uma peça com elementos profissionais, como cenógrafos, compositores e iluminadores, e ter como intérpretes alunos inexperientes. No entretanto, todos nós sabemos que não há melhor campo de aprendizagem para um novato em qualquer técnica, do que um estágio em algum meio especializado. Tenho a impressão que o ator inexperiente poderá muito mais rapidamente alcançar os mistérios da arte cênica se êle fôr cercado por todos os lados de mãos profissionais no sentido mais amplo (aquêles que conhecem o métier).

Que melhor escola do que a produção de uma peça difícil? Estudar o estilo, a linguagem, a indumentária, a música da época elisabetana, discutí-la, aprendê-la, trabalhá-la com professores experientes. Sem falar na disciplina, na

vivência de um grupo onde cada novato vai descobrindo através o trabalho diário, suas próprias falhas e até mesmo sua própria capacidade de conviver num ambiente teatral. Pelas suas características de aprendizado, O Tablado não deveria se chamar grupo amador. O grupo amador é aquêlo onde todos são amadores e fazem teatro para passar o tempo, como uma diversão sadia; de onde podem sair talentos para o teatro profissional; onde uma pessoa pode começar se divertindo e pode acabar descobrindo uma vocação. O Tablado é um grupo-escola onde o ator entra mais para aprender do que para se divertir. Se o grupo é obrigado a fazer bilheteria e muitas vezes competir com os teatros profissionais é porque a situação cultural do Brasil não permite que êle viva exclusivamente subvencionado como deveria ser. Se o ensino de matérias teóricas custa tanto dinheiro, quanto não custará o ensino de matérias tão especiais como as da prática do teatro? E sabemos também que sem a prática do palco não se formam atôres nem técnicos. Desde que O Tablado precise fazer dinheiro (a montagem do Sonho custou quatro milhões de cruzeiros) para pagar suas despesas, é claro que êle tem que usar as armas dos profissionais para atrair bilheteria (publicidade, dia de crítica, maior número possível de representações, etc), e usando suas armas êle recebe também as consequências da concorrência, que para muitos parece as vezes desleal. Exigindo demasiadamente, ou subestimando-o, O Tablado tem tido a aceitação mais controvertida nos meios teatrais.

Mas é o público o grande sustentáculo do grupo. Podemos dizer, sem medo de errar, que o grupo-escola do Tablado vem há 14 anos sendo sustentado pelo público que paga ingresso. Este público é o acionista mais fiel do grupo. Se êle está contente na maioria dos espetáculos, é graças a esta mistura de profissional com amador, onde os profissionais continuam experimentando suas teorias e métodos sem pressa nem intimações financeiras e os novos sentem pela primeira vez o gôsto do trabalho em conjunto aliado a êste gôsto ainda melhor do público que é a razão da profissão, e se dão inteiramente e seriamente a êste primeiro contato com uma carreira ingrata mas cheia de alegrias. Sendo o Tablado um grupo-escola, é natural que de vez em quando vários de seus atôres-alunos ingressem na carreira a convite de alguma companhia profissional. No início dos ensaios do SONHO, contávamos com muito poucos atôres experimentados. Começamos então a procurar nos cursos que ministrávamos os melhores elementos para os papéis mais difíceis. Trabalhamos durante quatro meses, diariamente, estudando voz, atitudes corporais, estilo, quando pude sentir, como diretora, uma dedicação e uma vontade incomparável da parte de todos. Foi fascinante o trabalho, tanto para nós que dirigíamos, como para os atôres. A descoberta de Shakespeare, a riqueza de sua linguagem e de sua imaginação abriu para o grupo um novo campo de estudo e de pesquisa. Se êste trabalho está também agradando ao público, é tão importante para nós quanto as possibilidades de continuarmos o nosso trabalho. Dos erros que todos cometemos e dos acertos tiraremos ensinamentos para o futuro.

Romeu e Julieta

Harald Melvill

Para os amadores, SHAKESPEARE apresenta duas dificuldades principais: a interpretação de alguns importantes papéis masculinos e, em vista do grande número de papéis secundários, o alto custo das roupas de época. Felizmente, essas dificuldades podem ser resolvidas: podem-se escolher, em vez do texto integral, cenas em que os personagens masculinos não predominem. Preferimos, todavia, outra solução, que consiste em apresentar, sem sacrifício do conteúdo dramático, versões condensadas de algumas peças, que poderão ser encendidas com uma rotunda preta e cortinas, acrescentando-se, sempre que necessário, alguns elementos de cena. À medida que as cenas se sucedem, os elementos poderão ser retirados por dois pajens, por exemplo.

Romeu e Julieta — Esta peça, que a maior parte dos grupos amadores recusaria como impossível, pode, contudo, após seleção judiciosa de algumas cenas, corte (respeitoso) de outras, e adaptação de algumas, ser representada, conservando-se bastante do original de modo a ser facilmente acompanhada e entendida. O que é importante, entretanto, é que a representação poderá ser feita com um elenco de apenas três mulheres (Julieta, Senhora Capuleto e a Ama) e quatro homens (Romeu, Frei Lourenço, o Criado e o Boticário, o Criado dizendo as falas de Baltazar na cena de Mântua). A sequência seria a seguinte:

Prólogo — dito por Frei Lourenço.

I Ato, cena 3 — Julieta, Senhora Capuleto e a Ama, com aparição momentânea do Criado.

I Ato, cena 5 — Apenas as cenas incluindo Romeu, Julieta, a Ama e o Criado, iniciando-se a cena com a pergunta de Romeu:

Quem é aquela moça lá no fundo

Que dá a mão agora ao cavalheiro?

até o final de sua fala seguinte:

Pela primeira vez vejo a beleza!

A cena continua com o encontro de Romeu e Julieta:

Se profanei com a minha mão sacrilega...

até o final da conversa dos dois, omitindo-se as poucas linhas ditas por Benvólio e o velho Capuleto. Isso nos leva, naturalmente, à cena do balcão, em sua íntegra.

II Ato, cena 2 — Romeu e Julieta. Aqui se torna necessário uma espécie de balcão, nada, porém, de complicado, nem que seja demasiado alto, como gostam alguns produtores de fazê-lo.

II Ato, cena 5 — Julieta, a Ama e o Criado.

II Ato, cena 6 — Romeu, Frei Lourenço e Julieta. O final desta cena seria uma boa escolha para o primeiro intervalo.

Prólogo — Trata-se do Prólogo do II ato, que preferimos colocar aqui e que poderá ser dito novamente por Fr. Lourenço.

III Ato, cena 2 — Julieta e a Ama.

III Ato, cena 3 — Romeu, Frei Lourenço e a Ama. Esta cena poderá ser encurtada, bem como a precedente, cortando-se alguns trechos.

III Ato, cena 5 — Romeu, Julieta, a Ama, terminando a cena com a fala de Julieta:

Ó Fortuna, ó Fortuna! sê constante

Ao menos na inconstância, pois assim

Eu espero que não o prenderás

Muito tempo e que logo o mandarás

Novamente de volta para mim!

omitindo-se o Senhor e a Senhora Capuleto.

IV Ato, cena 1 — Julieta e Fr. Lourenço, principiando com as palavras de Julieta:

Oh! Feche a porta e após venha chorar comigo!

Nem esperança, nem socorro, nem remédio!

Omitindo-se a cena com Páris.

IV Ato, cena 3 — Julieta, Ama e Senhora Capuleto.

Esta é a famosa cena da poção e, quando Julieta cair adormecida na cama, as cortinas deverão se fechar ou, então, as luzes deverão ir apagando até o **black-out** completo, indicando assim uma passagem de tempo. A cena continuará então com a Ama:

Menina! Julieta! Oh menina! Qual! Dorme

(Mistress! What, mistress! Juliet!)

Como uma pedra, não há dúvida! Oh! Filhinha!

Até a última linha:

Meu Deus, meu Deus! Socorro! Ela está morta

(Alas! Alas! Help! Help! My lady's dead!),

com sua voz sumindo nas duas últimas linhas, enquanto a Ama sai de cena correndo. Esta cena é muitas vezes cortada pelos diretores, mas é uma pena perdê-la. E aqui temos uma boa oportunidade para um segundo intervalo.

V Ato, cena 1 — Romeu, o Criado e o Boticário

V Ato, cena 3 — Esta é a cena do **túmulos**, com Romeu e Julieta e que começará com as palavras de Romeu:

Os moribundos na hora da agonia.

Têm às vezes um raio de alegria.

(How oft when men are at the point of death

Have they been merry.),

continuando até a morte de Romeu e seguida pelo despertar de Julieta, principiando da fala seguinte:

Bem que me lembro onde eu devia estar
E eis-me aqui! Onde está o meu Romeu?
omitindo Páris, o Criado, Frei Lourenço, o Pajem e
a multidão. A peça termina com a morte de Julieta:
Abençoado punhal! Eis a tua bainha!
Cria ferrugem nela e deixa-me morrer!
(This is thy sheath (Stabs herself); there rust,
And let me die!)

Não há nada de arbitrário, naturalmente, na escolha das cenas acima e nos cortes e arranjos sugeridos, e não se empregará uma só palavra que não seja de SHAKESPEARE. Ainda que muitos estudiosos e amantes de SHAKESPEARE possam considerar isso um sacrilégio, confesso que me pareceu melhor encorajar os jovens amadores desta maneira, do que vê-los riscar SHAKESPEARE do seu repertório.

Romeu e Julieta, como é sabido, é obra da mocidade de SHAKESPEARE, que êle reviu e corrigiu várias vezes, conforme o atestam as inúmeras variantes existentes. Como as suas demais peças, é escrita em prosa e verso, com passagens bruscas de uma para outra forma. Foi a sua primeira tragédia, escrita, tôda ela — e por isso significativa de sua primeira fase — em decassílabos, salvo um ou outro verso partido ou imperfeito que se apresenta com outras quantidades métricas. O uso de **enjambement**, nesta peça, embora não tão raro quanto em outras da primeira feição, é moderado, ao contrário do que ocorre com as últimas, como por exemplo, **The Tempest**, em que a metrificação é mais liberta e fantasista, e tal circunstância serviu de elemento subsidiário na fixação cronológica do teatro de SHAKESPEARE. Significativo, também da sua primeira maneira, é o fato de ser **Romeu e Julieta**, depois de **Love's Labour Lost**, **Midsummer Night's Dream** e **Richard II**, a peça que contém maior número de passagens rimadas. É verdade que somente uma cena se apresenta tôda rimada; mas rimados por tôda a peça se encontram vários trechos, maiores ou menores, rimas desgarradas aqui e ali, nas passagens marcantes, nas tiradas eufuísticas, nas sentenças e, em geral, também nos finais de cena, recurso de que se valiam, aliás, os dramaturgos, na falta de pano-de-bôca e de cenários, para significar que uma cena havia terminado e que outra começaria. Até há exemplo de rimarem o último verso de uma cena e o primeiro de outra. Além disso, dentro da peça, como no ato I, c. 5, parte do primeiro **duo** de Romeu e Julieta constitue um soneto; o discurso de Páris no V ato, c. 3, ao esparzir flôres no túmulo de Julieta, é uma sextina rimada, ao gôsto das inscrições funerárias.

(Da revista **Amateur Stage**, jan./64)

Os trechos em português são tirados da tradução feita por Onestaldo de Pennafort — **Romeu e Julieta**, ed. M. da Educação — 1940.

(Nota de Onestaldo Pennafort)

A moda Isabelina

Na época isabelina, a influência espanhola das modas anteriores evoluiu para um estilo definido. Os homens usavam calções venezianos, muito largos na parte superior e afinando até os joelhos, calções atados no meio das coxas, com aberturas com vistas de pano de côr diferente ou em gomos. As bragas (calções curtos) à francesa eram, ao contrário estreitas, mas divididas em pregas horizontais, e os calções curtos inteiramente pregueados.

Os calções curtos eram simples gomos que cobriam as coxas e geralmente formavam uma só peça com as calças. Existe muita confusão a respeito da palavra **calções-curtos**. Conquanto essa peça em si fôsse de origem espanhola, existia uma acentuada influência alemã na moda do tempo, e a expressão inglesa **trunk hoes** provém em parte da palavra alemã **hose** ou **hosen**, que significa calções, calças ou bragas. Posteriormente, as bragas sem pregas foram chamadas de **slops esvanhois** e os calções muito amplos, que formavam uma bolsa sôbre os joelhos, se denominaram **slops-fôfos**.

Os bôlsos eram engastados no fôrro. Os **canions** (peça que cobria as pernas enchendo o espaço entre as calças e as bragas) também se usavam. As meias coincidiam com as bragas nos joelhos e se chamavam meias baixas, e as bragas, meias altas. As meias eram de fio, de seda ou de lã, ornamentadas desde a parte superior, atrás, até os tornozelos com vários desenhos e com fios de ouro e prata. Dessa forma as costuras ficavam ocultas sob os bordados. Ligas de fita, atadas justamente abaixo dos joelhos, mantinham as meias no lugar.

Usava-se um gibão (colete cobrindo o corpo dos homens do pescoco até a cintura) justo, com aba curta e o justilho **peasecod** (corpete ou espartilho) **bellied** de origem espanhola, com a parte da frente saliente e largas pontas. Ambos eram bordados e guarnecidos com vistas de outra côr. Os inglêsses parece que adotaram uma variante menos rara do gibão que a de seus vizinhos do continente. Usava-se uma gola de linho, levantada sôbre a nuca e enfeitada de rendas; também se usavam as golas tombadas ou um cabeção. O colarinho sôlto, vindo da Espanha e adotado por ambos os sexos, ficou conhecido com o nome de **banda partida**. Os canhões-de-manga dos gibões eram enfeitados com abas ou ombreiras e as mangas, que caíam sôltas eram presas àquelas por meio de alfinetes.

Usavam-se tûnicas (vestimenta sem mangas) e mantos, assim como uma esclavina larga e folgada para as viagens. A capa curta à espanhola, para os homens, era a peça mais elegante, confeccionada às vêzes em couro perfumado. Também as luvas eram feitas de couro perfumado, bordadas e orladas, para ambos os sexos. Se bem que já usada na Itália e na França durante vários séculos e apesar de conhecida na côrte de Henrique VIII, a luva perfumada não se generalizou na Inglaterra até essa época. Adotou-se também o leque perfumado e os perfumes eram usados em abundância.

Para homem, o cabelo se usava curto, acompanhado de um bigode cortado e barbicha e às vêzes barba de duas pontas. Os chapéus eram de diferentes modelos, de abas estreitas e com a copa ora mais alta ora mais baixa, enfeitados com fitas de seda, lã, rendas franzidas, correntes de ouro, pedras preciosas e plumas. Data dêsse período a popularidade do feltro de castor para os chapéus e a tendência para o chapéu jacobino de abas largas também se nota. Os sapatos eram um elemento extravagante do traje, adornados com rendas, bordados e pedras preciosas. Sua forma se adaptava à do pé, era atado com uma roseta e freqüentemente os saltos eram vermelhos. As botas subiam até o tornozelo ou joelho e eram presas por meio de tiras de couro.

Moda feminina — Sob o reinado de Isabel I, o merinque ou saia balão enfunada por varas flexíveis, assim como a gorjeira foram aumentado de tamanho até alcançar proporções realmente exageradas, sendo o espartilho de ferro ou de tarlatana um complemento típico da moda. O espartilho próprio consistia em duas peças, uma interior de tarlatana que era atada sôbre o corpo e depois uma camisa de arame aberta de um lado sôbre dobradicas e fechada do outro com ganchos. Era perfurada segundo desenhos decorativos e forrada de veludo. As vêzes essa peça formava o corpinho próprio dito e era coberta com o peitinho do vestido.

A gorjeira espanhola começou como uma gola de cambraia e se tornou maior com o tempo, com pregas maiores e em maior número e acabou, finalmente, sendo ornada com arame. O suporte de arame se chamava **underproper** ou **sunportasse**.

Não só as mulheres como os homens usavam rendas e supõe-se que foi Catarina de Aragão que as introduziu na Inglaterra. Havia também as rendas importadas da Itália e as rendas de bilro feitas em Honiton.

Os lenços, que passaram a ser artigo de luxo, eram usados ostensivamente por damas e cavalheiros e eram de cambraia e de seda, orlados de renda e alguns bordados com fio azul e outros bordados de crivo.

Usou-se na época a **indiana** (tecido de linho ou algodão pintado de um só lado) vindo de Calcutá, Índia. Foi uma novidade da época.

Usavam-se diversos tipos de vestidos, um de silhueta exagerada, com largo gibão de ponta e merinaque em forma de roda e outro com merinaque menor e corpete ligeiramente ajustado. A saia dêsse último se abria na frente sôbre uma saia cuja côr formava contraste acentuado, e era ricamente bordada e enfeitada. Usavam-se ao mesmo tempo várias anáguas de tecido. Ambos os tipos de vestido eram providos de um decote baixo e reto com gola que tinha às vêzes a forma de leque e outras vêzes, gorjeira. As mangas eram fôfas, ajustadas nos punhos e terminadas com punhos ou babados de **lingerie**. Falsas mangas colantes e mangas separadas estavam em moda e aderiam ao

canhão das mangas por meio de cordões com agulhetas, ou cordões terminados com remates metálicos.

As abas, montadas em arame, davam às golas a forma de concha, elevavam-se na parte de trás sobre os ombros e as pontas caíam até o chão. O decote, bastante baixo, deixava o peito quase inteiramente nu, moda esta também introduzida por Catarina de Médicis e adotada na Inglaterra. Só era usado pelas moças de alta classe, e só foi adotado pela rainha nos últimos anos. Esses vestidos eram enfeitados com grande quantidade de pérolas e pedras preciosas.

Os chapéus femininos, como os dos homens, tinham abas e uma pena, sendo a copa cercada por uma fita ou cordão. As toucas de linho eram feitas de todos os feitios e se adaptavam bem à cabeça. Mas continuou-se a usar gôro de dormir de veludo. Uma forma particular de touca ficou conhecida com o nome de **gorro de Maria Stuart**, feita de cambraia e rendas, com uma armação de arame para armar e uma ponta caída para frente.

Estavam em moda os cabelos postiços e as perucas adornadas com jóias e enfeitos de vidro e plumas. O vermelho e o rubi eram as côres favoritas, e era freqüente

tingir cabelo de ruivo como homenagem ao cabelo da rainha, já que Isabel introduziu a moda na côrte. Usava-se pó e vermelhão. Pequenas bolas com essências perfumadas, enchapadas em ouro e prata, às vèzes esmaltadas e encaixadas de jóias, se prendiam à cintura, com um leque e um espêlho de mão. Essa bolsinha se chamou **pomander**. Todos os acessórios do vestido, como luvas, lenços, golas, leques e bolsinhas eram perfumados. Usavam-se lindos leques de couro e tanto na rua como no teatro se escondia o rosto sob uma meia máscara de veludo prêto.

Usavam-se brincos, não só os homens como as mulheres. Ambos os sexos usavam broches, correntes, anéis, pendentes e brincos, os homens, geralmente, um só brinco.

Isabel, da mesma maneira que Catarina de Médicis e Maria Stuart, colçou sapatilha de salto alto. Nessa época aparece pela primeira vez o sapato aberto ou a chinela e o escaupim é mencionado pela primeira vez. Os sapatos eram feitos com sola de cortiça, a parte superior de couro ou de veludo pintado ou com bordados de ouro e prata. Segundo documentos, Isabel foi a primeira mulher inglesa que usou meias de sêda. Talvez seja por esta razão, por causa das meias de sêda e dos novos saltos, que a rainha

Sonho, III Ato — Érico Widal, A. Bivar, Ana Tolomei e Regina Gudole.



Sonho Duma Noite de Verão — I Ato, cena I — Claudio Gonzaga, H. Kropfe e Cesar Tozzi.





Sonho duma Noite de Verão — V Ato, cena I — Bernardo Mauricio, Fernando Repitsky, Paulo Nolasco, Claudio Viana, Acyr Castro e Ivan Setta no Auto do Jovem Piramo.

aparece em vários retratos com os vestidos só até o tornozelo. Só a partir daí as mulheres começaram a calçar meias tecidas de sêda e enfeitadas com bordados de ouro, prata e côres. Também se usavam as calças vermelhas, com chinelas azuis ou vermelhas.

A primeira máquina de tecer meias foi inventada por um inglês em 1589. A rainha Isabel negou-lhe proteção, após o que Henrique IV, da França, ofereceu-lhe proteção e êle se estabeleceu em Ruão, onde obteve muito sucesso. Depois de sua morte e do assassinato de Henrique IV, seus operários regressaram à Inglaterra para onde levaram o invento.

Da mesma maneira que no continente, chapins, galochas ou pantuflas eram calçadas sôbre os sapatos, tanto por homens como por mulheres, quando saiam à rua. Os chapins (sapato de mulher com sola de cortiça) tinham pernas altas (7 a 12 cms.), os tamancos tinham solas de madeira ou cortiça, enquanto as pantufas, com sola de cortiça, só eram cobertas na frente.

As mulheres usavam cabelo partido ao meio, com tufo laterais, ou enrolado atrás em topete, sem partir, pérolas e pedras no penteado.

Naquele tempo, nenhuma pessoa, salvo as de sangue real, estava autorizada a usar peças de côr carmesim ou vermelho carregado, exceto em roupas de interior, e o uso do veludo para as mangas só era permitido nas classes médias. Em conjunto, foi uma época de grande riqueza, excêntrica e luxo excessivo no vestir.

(Livros consultados: **La Moda en el Vestir**, R. Turner Wilcox e **Stage Costume**, Margot Lister)

Para a confecção de figurinos dessa época, recomendamos aos leitores a consulta ao n. 18 dos **CADERNOS sôbre Tecidos e sua Decoração**, que orienta o figurinista sôbre o tipo de tecido que deve ser usado e maneira de decorá-lo. Reproduzimos aqui o seguinte parágrafo:

Roupas do período isabelino pedem riqueza especial na padronagem de seus tecidos e podemos então conseguir mais brilho com a adição de lantejoulas ou pedras incrustadas. Essas pedras podem ser conseguidas com vidro colorido, tampas de garragas pintadas, pedaços de cobre ou outro metal disponível. Um corpete de mangas esofadas e enfeitadas desta forma terá uma aparência especialmente suntuosa. Os cordões para aplicação podem ser tingidos também, ou pintados com tinta metálica côr de ouro, prata, bronze, etc. Esse tipo de tinta é muito útil para quem costura ou faz acessórios para o teatro e pode ser comprada em pó e misturada em óleo, verniz ou cola. Se o material deve ser levado para reaproveitamento, o último solvente é o mais indicado. Tintas metálicas misturadas em óleo ficam muito pesadas para tecidos de algodão e, o que é pior, deixam um halo oleoso que não se consegue remover. Cola, por outro lado, fixa satisfatoriamente a tinta, pode ser retirada com água quente e não deixa mancha.

Uma superfície que, sob a luz da ribalta, pareça ser lamê prateado ou dourado, pode ser conseguida com um tecido de algodão pintado com uma camada fina de tinta metálica. O efeito é mais rico se a pintura não é muito por igual, nem muito dura.

(Do livro **Dressing The Play**, de Norah Lambourne)

macbeth

Ato II cena 1

É um punhal o que enxergo, com o
[seu cabo
Voltado para mim? Vem, que eu te
[empunho!

Não te seguro, é certo, mas te vejo
Sempre. Não és, fatal visão, sensível
Ao tato como à vista? Ou és apenas
Imaginária criação da mente
Que a febre exalta? Vejo-te, contudo,
Tão palpável na forma como estoutro
Que saco neste instante.

Apontas-me o caminho em que eu
[seguia,
E de arma semelhante ia servir-me.
Ou bem são êstes olhos um juguete
Dos meus demais sentidos, ou bem

[valem
Por êles todos: não me saís da vista.
E há agora em tua lâmina, em teu
[cabo

Gôtas de sangue que antes não havia.
Mas não há tal? É a trama sanguinária
Que toma corpo ante os meus olhos.
[Neste

Momento a natureza é como morta
Em metade do mundo. Hora em que
[os sonhos

Maus se insinuam sob os cortinados;
Em que celebra a bruxaria os ritos
De Hécate pálida: e descarnado
Assassinio, alertado pelo lobo,
Seu sentinela, com furtivos passos,
A semelhança do raptor Tarquínio,
Move-se em direção à sua vítima
Como um fantasma. Tu, sólida terra,
Firmemente assentada, oh não escutes
Meus passos, nem aonde êles se en-
[caminham.

Pois receio que as tuas mesmas pedras,
A conversarem de meu paradeiro,

Roubem a esta hora o horror que ela
[revela!
Eu ameaço e êle dorme... Um frio bafo
Sôbre o calor da ação sopra a palavra.
(*Toque de sino*)

Um golpe, e é tudo: o sino me con-
[vida.
Não o ouças, Rei, não o ouças, que êsse
[toque
Te chama para o Céu — ou para o
[Inferno! (*Sai*)

Ato IV, Cena I

Caverna. No centro, um caldeirão
fervendo.

Trovão. Entram as três Bruxas

1.^a Bruxa — Três vêzes o gato ma-
lhado miou.

2.^a Bruxa — Três vêzes mais uma o
ouriço gemeu.

3.^a Bruxa — Harpia “Já é tempo! Já
é tempo!” gritou.

1.^a Bruxa — Toca a lançar na panela
As substâncias da mistela.
Sapo, que a dormir te inchaste
Da peconha que engendraste,
Serás à coisa primeira
A ferver nesta caldeira.

Tôdas — Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!

2.^a Bruxa — Rabo de víbora, dardo
De venenoso moscardo,
Fel de bode, unto de bicha,
Pernas de osga e lagartixa,
Asa de coruja, pêlo
De rato, ôlho de cobreiro
Refervam na ôlha do tacho
Para o feitiço do diacho.

Tôdas — Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!

3.^a Bruxa — Escama de drago, dente
De lobo, iscas de serpente
Paulosa, ramos de teixo
Cortados no eclipse, e um queixo
De sanioso tubarão,
Mão de rã, língua de cão,
Raiz de cicuta arrancada
Da noite pela calada,
Múmia de filha do demo,
Bofe de judeu blasfemo,
Beijos de mongol, focinho
De turco, dedo mindinho
De criancinha estrangulada
Ao nascer, logo jogada
Por uma rameira ao fôso
— Tudo isso dê ponto grosso
E força à sopa do diacho!

Tôdas — Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!

2.^a Bruxa — Esfriai com o sangue de
[um símio,
E eis pronto o feitiço exímio!

(*Entra Hécate e diz para as bruxas*)

Hécate — Bravo! Mestras que sois no
[ofício,

Partilhareis do benefício.
E agora, como elfos e fadas
Em ronda, cantai, de mãos dadas,
Ao redor da mixórdia ardente,
Embruxando cada ingrediente.

(*Sai Hécate. Ouve-se música e a can-
ção “Maus espíritos da noite:*

“Maus espíritos da noite,
Negros, brancos e cinzentos,
Bailai conosco, bailai!”
Vinde todos e rabeai
Como os ventos!
Tiffany, Tiffin,
Robin, Puckey,
Vinde todos!
Bailai conosco, bailai!”

2.^a Bruxa — Pelo comichar
Do meu polegar
Sei que dêste lado
Vem vindo um malvado.
Abre-te, porta:
A quem, não importa!

(*Entra Macbeth.*)

Macbeth — Êh, horrendas bruxas, fi-
[lhas do demônio,
Que estais fazendo?

Tôdas — Obra que não tem nome.

Macbeth — Eu vos conjuro, pela ne-
[gra arte

Que, como quer que fôsse, conse-
[guistes

Aprender, respondi-me: ainda que
[os ventos,

Soltos por vós, furiosos, arremetam
Contra as igrejas; ainda que nas
[bravas

Ondas soçobrem todos os navios;
Ainda que roje o trigo já espigado,
Desarraiguem-se as árvores; ainda
Que desmoronem os castelos sôbre
Seus ocupantes; ainda que palácios
E pirâmides toquem com os seus
[cimos

Seus alicerces; ainda que o tesouro
Dos germens naturais role em tre-
[menda

Balbúrdia, a ponto que se esgote
[destruída

A destruição mesma — respon-
[dei-me

Ao que vou perguntar!

1.^a Bruxa — Fala.

2.^a Bruxa — Interroga.

3.^a Bruxa — Responderemos.

1.^a Bruxa — Quererás ouvi-lo
De nossa bôca e da de nossos
[mestres?

Macbeth — Da dêles. Evocai-os: que-
[ro vê-los?

1.^a Bruxa — Deitemos à caldeirada.
O sangue da mala porca
Que comeu sua ninhada;
E o unto que escorreu da fôrça
Para um assassino armada.

Tôdas — Alto ou baixo, vem mos-
[trar-te,

Tu e tua mágica arte.

(*Trovão. Primeira Aparição, uma ca-
beça armada de capacete.*)

Macbeth — Dize-me, ó tu, poder
(desconhecido...)

1.^a Bruxa (*Interrompendo-o*) Êle lê
(desconhecido...)

[em teu pensamento:

Não fales, escuta atento.

1.^a Aparição — Macbeth! Macbeth!
[Macbeth! Cuidado com

Macduff! Cuidado com o Tane de
[Fife!

É só: dispensai-me.

(*Desaparece.*)

Macbeth — Quem quer que sejas,
Por tua advertência, obrigado.

Pressentiste o meu medo. Uma
[palavra

Ainda...

1.^a Bruxa (*Interrompendo-o*) Êle não
[sofre ser mandado.

Eis que outro vem, mais forte que
[o primeiro.

(*Trovão. Segunda Aparição, uma
criança ensanguentada.*)

1.^a Aparição — Macbeth! Macbeth!
[Macbeth!

Macbeth — Tivesse eu três ouvidos
[para ouvir-te!

2.^a Aparição — Sê sanguinário, audaz
[e resoluto!

Ri da fôrça dos homens, pois
[nascido

De mulher nenhum foi, que possa
[um dia

Causar dano a Macbeth!
(*Desaparece.*)

Macbeth — Então vive, Macduff! Por
[que temer-te?

Mas quero pôr-me em dupla segu-
[rança:

Não viverás! para que eu diga
[Mentes!"

Ao descorado medo, e durma a sono
Sólto, a despeito dos trovões.

(*Trovão. Terceira Aparição, uma
criança coroadada, com uma árvore
na mão.*)

Que é aquilo

Que, como estirpe régia, se levanta
E na testa infantil traz a coroa

Do poder soberano?

Tôdas as Bruxas — Ouve e não fales.

3.^a Aparição — Sê fero como o leão.

[Não se te dê

De quem conspira e onde conspira:
[até

Que a floresta de Birnam não
[avance

Rumo de Dunsinane e não se lance
Contra ti, não serás, Macbeth, ven-
[cido! (*Desaparece*)

Macbeth — Tal jamais se verá! Que
[destemido

Pode mandar nas árvores, fazer
Uma floresta inteira obedecer

As suas ordens? Augúrios exce-
[lentes!

Rebelião, não me mostreis os dentes
Antes que contra mim tôda não
[ande

De Birmam a floresta. Até lá, o
[grande

Macbeth há de reinar. Chegará ao
[fim

Normal de sua vida, como assim

O quer a natureza. Todavia,
Pulsa-me o coração precipitado

Por saber uma coisa: respondi-me
(Se de tanto é capaz esta arte
[vossa):

Acaso dará reis à Escócia um dia
A progénie de Banquo?

Tôdas as Bruxas — Não procures
Saber mais nada.

Macbeth — Quero saber isso!
Se me negais, que a maldição
[eterna

Recaia sôbre vós! Oh, revelai-mo!
Por que se abisma esta caldeira?
[O que é

Êste rumor de música?
(*Oboés*)

1.^a Bruxa — Mostraí-vos!

2.^a Bruxa — Mostraí-vos!

3.^a Bruxa — Mostraí-vos!

Tôdas — Enchei-lhe a mente de pesar:
Desfilai como espectros no ar!

(Oito reis desfilam, o último dos
quais trazendo na mão um espelho.
Acompanha-os o espectro de Ban-
quo.)

Macbeth — Vai-te! Que és demasiado
[semelhante]

Ao espectro de Banquo. Essa coroa
Fere-me os olhos. Tu, que lhe

[sucedes,
Cingida a fronte de ouro, teu sem-
blante]

É igual ao do primeiro. E este ter-
ceiro

[ceiro
Semelha os outros dois. Bruxas
imundas!]

Por que me mostrais isto? Um
quarto? Abri-vos,

Bem abertos, meus olhos! Porven-
tura

Vai esta descendência prolongar-se
Até o Juízo Final? Outro! E mais
outro!

Um sétimo! Não quero ver mais
nada!

Todavia êste, o oitavo, traz na
destra

Um espelho que me mostra muitos
outros.

Alguns dos quais tendo nas mãos
dois orbes

E três cetros. Horrível espetáculo!
Agora vejo que é verdade: Banquo,
Empastados de sangue os seus ca-
belos,

Me sorri, apontando-me com o
dedo

Seus descendentes... (Desvane-
cem-se as aparições.)

Quê! Será assim mesmo?

1.^a Bruxa — Sim, será. Mas por que
motivo

Está o grande rei apreensivo?
Vinde, vinde, irmãs, alegrá-lo.

Dai-lhe o nosso melhor regalo,
Bailando ao som de doces árias

Nossas rondas vivas e várias.
E assim em nós êle possa ver
A delícia de o receber!

(Música. As bruxas dançam e desapa-
recem com Hécate.)

Macbeth — Onde estão elas? Foram-
[se! Maldita]

Seja esta hora funesta para sempre
No calendário!

— Entre quem está lá fora!
(Entra Lennox)

Lennox — Que desejais, Alteza?
Macbeth — Acaso vistes

Essas irmãs sinistras?
Lennox — Não, Alteza.

Macbeth — Não cruzaram convosco?
Lennox — Na verdade,

Não, meu senhor.
Macbeth — Inficionado seja

O ar que elas atravessem! E maldito
Quem quer que nelas creia! —

[Ouvi galope
De cavalos... Alguma novidade?

Lennox — Chegaram mensageiros com
[a notícia
De que Macduff fugiu para a In-
glaterra.]

Macbeth — Fugiu para a Inglaterra?
Lennox — Com efeito,

Meu bom senhor.
Macbeth — Ó tempo, que antecipas

Meus terríveis projetos! O volúvel
Designio não será nunca alcançado

Se a ação não o acompanha. Desde
[agora

Andem sempre acertados os pri-
meiros

Impulsos de minha alma com os
[de minha

Mão. E por conseguinte, coroando
Meus pensamentos com a ação,

[pensado
Seja e logo cumprido: agora mesmo
Cairei sobre o castelo de Macduff,

Tomarei Fife e passarei a fio
De espada sua espôsa, seus filhi-
nhos

E quantos tenham a infelicidade
De ser de sua gente. Nada adianta

Bravatear como um louco. Agirei
[presto,

Antes que o meu propósito arrefeça.
Mas nada de visões! Onde ficaram

Êsses senhores? Vinde, conduzi-me
Aonde êles estão.

(Saem)

(Macbeth, Shakespeare. Tradução de
Manuel Bandeira — Livraria José
Olympio Editôra — Rio de Janeiro
— 1961.)

Dos Jornais

o negro no Teatro Americano

Nahum Sirotsky

Uma das mais emocionantes experiências que tive nos Estados Unidos aconteceu outro dia, quando assistia a uma representação de **Blues para Mr. Charlie**, de James Baldwin.

Baldwin é o autor negro mais lido e discutido do país. Sua primeira tentativa em teatro não é das mais bem sucedidas. A peça é mal construída, os personagens são por demais estereotipados, para serem aceitos como reais, o diálogo é quase todo convencional. Mas, no conjunto, o efeito é poderoso. O que se vê em cena é uma denúncia do homem branco pelo negro, um protesto contra uma condição humana cuja sobrevivência só se justifica porque o homem é mais fraco do que os preconceitos.

A peça conta a história de um jovem sulista que, depois de fracassar no Norte, volta para casa marcado por ter sido um viciado em drogas. O jovem negro, porém, é um outro homem. No Norte ele aprendeu a não baixar a cabeça para o branco. Teve suas namoradas brancas cujos retratos mostra a seus amigos. Depois do que viu e provou recusa-se a ser o cidadão de terceira classe, posição que reservam ao negro em certas regiões do Sul americano. Por sua atitude entra logo em conflito com um branco que, inclusive, apesar de racista, tem suas preferências por mulheres de cor. Desarmado, enfrenta o branco e lhe pede:

— Será que não podemos caminhar? Caminhemos homem branco? Deixe que eu vá! Você é um homem e eu sou um homem. Caminhemos!

Ele é morto.

O público era majoritariamente negro. E no desenrolar do drama, a cada acusação de Baldwin, aplaudia freneticamente. Havia nos aplausos não

só manifestações de ódio como, principalmente, de orgulho, porque alguém, de público, proclamava aos brancos o que sentem os homens que são perseguidos pelo único crime de não serem iguais à maioria.

A peça de Baldwin é uma das 13 que, na corrente estação teatral, trata da questão do negro. E tudo indica, pelo que está anunciado, que um número ainda maior de obras sobre o problema negro serão apresentadas na próxima **season**. Nem todos os autores são negros, mas uma maioria o é. E todos têm a coragem de se despir em público, de revelar, sem disfarces, todos os dramas — dos menores aos maiores — da vida do homem discriminado.

O negro que falava inglês errado, o preguiçoso, a mãe negra desapareceram da cena americana. Agora, entrase nas verdades.

Não é só premiando Sydney Potier com o Oscar ou elegendo um ator negro para a Presidência do Sindicato dos Atôres que o cinema e o teatro contribuem para educar o povo norte-americano para a necessidade da integração e igualdade entre as raças.

As peças que vão sendo montadas, os filmes que vão sendo preparados, tentam desfazer imagens do passado. Mostrar o negro como um homem igual aos outros, que ama, é herói ou coarde, precisa ganhar a vida. O teatro está indo ainda mais longe. Os elencos começam a ser racialmente integrados. Os papéis vão sendo distribuídos pelo valor do ator e cada vez menos na base da cor da pele.

Ainda há dias assisti a um **Hamlet** representado no teatro-ao-ar-livre do Parque Central de Nova Iorque. Este teatro é gratuito e mantido pela Pre-

feitura e uma série de patronos. Mas dos espetáculos participam os principais atôres norte-americanos. Assim Hamlet era representado por Alfred Ryder, enquanto Ofelia cabia a Julie Harris, e Claudius, o rei, a Howard da Silva. Mas não só inúmeros dos figurantes eram negros. O papel de Marcelus também foi representado por um homem de cor, talvez pela primeira vez na história do teatro.

Um dos melhores papéis da peça **Balada para um Café Triste**, de Edward Albee, o autor norte-americano de maior sucesso no momento, coube a um negro. O papel não exigia um ator de cor.

Cabe ao teatro ser uma expressão da sociedade em que se desenvolve. Os Estados Unidos não são um país apenas de brancos. Nas ruas, nos locais de trabalho, nos hotéis e restaurantes do Norte, o negro pode ser visto. Por que, então, negar-lhe o direito de pisar o palco?

O que o teatro procura fazer é que o público, aos poucos, se habitue à idéia de que, na cena, a ilusão é criada pelo ator que tanto pode ser negro, branco ou amarelo. A cor de sua pele não importa, nem sua religião, mas seu talento.

Broadway e Holywood vão contribuindo, assim, para a reeducação do povo norte-americano em geral e para a educação do negro, em particular que, agora, começa a frequentar o teatro sem o receio de ser ofendido por estereótipos fictícios.

(Do Jornal do Brasil, 23/6/64)

Que falta faz um curso de teatro

Geraldo Queiroz

Quando observo a falta de atores no teatro carioca, penso nos dias de amanhã, quando o público estiver saturado do de hoje e não se sentir mais estimulado para ir ao teatro. Constantemente, faz-se alusão à falta de novos autores. São eles realmente importantes na criação de uma dramaturgia nacional. Mas os intérpretes são por acaso menos importantes? o que se vê atualmente é uma improvisação coletiva, com valores recrutados sabe-se lá onde. Monta-se uma peça, hoje em dia, com dificuldade. Ouvi esta semana a queixa de dois empresários e de um diretor, todos impressionados com o fato de o teatro carioca não ter mais atores para se montar um espetáculo, num empreendimento novo. Além citou vários nomes. Os empresários torceram o nariz. Era velharias sem interesse. E o público pagaria o suficiente para ir vê-los em peças já por si sem muita substância?

Estas preocupações são a nota dominante nas conversas dos homens que lidam com o meio teatral.

Um curso, já não digo uma escola é coisa obrigatória nos dias atuais. Ninguém improvisa atores. Dos cursos e escolas oficiais, não sai nenhum. Ou por falta de oportunidade de contato com o público ou por deficiência de ensino. Há já muitos anos que ninguém ouve falar em ator jovem saído da Martins Pena ou do Conservatório de Teatro. E quando essas escolas realizam provas de fim do ano, qual o empresário ou o diretor que se dá ao luxo de assistir a tais provas? Ou por inoperância de ambas, ou por falta de publicidade em torno dos cursos que realizam, a maioria dos interessados tudo faz por fugir ao ensino do teatro.

Cabe, portanto, aos homens que produzem ou fazem teatro no Rio, organi-

zarem-se no sentido de proporcionarem um estímulo ao surgimento de novos intérpretes. Já é tempo de o ator brasileiro falar, cantar e dançar.

(De O Globo, set/64)

Evolução do Teatro Brasileiro

Sobre a evolução do teatro brasileiro nos últimos dez anos. Maurice Vaneau estima que o nível artístico não subiu — principalmente no Rio como seria de desejar, houve uma nítida evolução na parte de organização, tendo sido superada a fase na qual qualquer artista mais conhecido tinha de ter sua **companhia própria**, o que diluiu as forças do teatro brasileiro e dividia o público, já em si insuficiente. O regime de produções avulsas, atualmente cada vez mais difundido, é muito mais racional e corresponde melhor à nossa realidade. Houve, também, uma evolução no que diz respeito ao cuidado no acabamento das produções, e houve uma tomada de consciência e um verdadeiro avanço dos jovens diretores brasileiros, numa profissão que, há dez anos atrás, se achava inteiramente dominada pelos estrangeiros. Quanto ao predomínio de um repertório puramente comercial, Vaneau julga tratar-se de uma fase que atingirá, forçosamente, um grau de saturação e será seguida por uma fase de reação; como exemplo cita o caso de alguns atores conhecidos que, desde já, estariam dispostos a trabalhar, senão permanentemente, pelo menos alternada-

mente, em teatros menores, ganhando menos, e representando textos mais arrojados.

(Do Jornal do Brasil, julho/64)

Quinta-Coluna

Uma televisão como é atualmente a brasileira, descambando para o vulgar e caindo freqüentemente no obscuro, é o pior agente de dissolução moral que se possa imaginar. Porque a televisão dessa espécie transforma-se numa quinta-coluna. É um inimigo que vive na sala de jantar.

Não é necessário dizer que há exceções. Sempre há. Mas a tendência atual da nossa televisão é levar para dentro das casas, é instalar no seio da família brasileira um teatro que praticamente já morreu no seu **habitat**, que é a Praça Tiradentes. E emigra para a televisão o pior teatro da Praça Tiradentes, que tem sua respeitável lista de peças que eram maliciosas mas freqüentemente muito boas. Além disto, há toda a diferença entre um teatro burlesco para adultos e o teatro exibido no recesso dos lares.

São, freqüentemente, imprescrutáveis os critérios da censura cinematográfica, inteditando até os 18 anos de idade filmes que às vezes a maioria dos pais de família aprovariam para seus próprios filhos. E no entanto o cinema, como o teatro, é um fenômeno externo à casa.

A televisão, relativamente tão nova no mundo e no Brasil, foi uma revolu-

ção na arte de entreter, e, não esquecermos, de educar. Transferiu o apêlo imediato do cinema para o âmbito doméstico. É tarefa absolutamente urgente a da criação e imposição severa de um Código de Ética para a TV brasileira. Não estaremos inovando em nada. Todo país civilizado controla seus programas de televisão. Durante o Governo Kennedy formou-se nos EE. Unidos a Comissão dirigida por Newton Minnow para formular êsse Código de Ética. E note-se: nunca houve no vídeo americano êsse tipo mais repugnante da novela que inunda nossas telas.

Somos, aliás, de opinião que os responsáveis pelas próprias estações de televisão se deveriam reunir e discutir êsse problema antes que o Governo tome a iniciativa. É um problema de honestidade profissional. Eles próprios devem sentir que a situação presente é insustentável. A recente determinação do Serviço de Censura da Guanabara, de que as novelas televisionadas não comecem antes das 21 horas, indica em que direção sopra o vento. Outras medidas, bem mais coercitivas, sem dúvida virão. Por que não resolver a própria televisão brasileira controlar a enxurrada de obscenidades que entra pelas casas nos programas de **humorismo** indescritível e nas torpes novelas que se sucedem, cada dia piores?

Façam sua limpeza, antes que o Governo a faça. O que não pode continuar é essa paulatina entrega de lixo a domicílio, pelos canais concedidos pelo Governo da República.

No momento em que o teatro tende a firmar sua posição de intérprete e testemunha na vida da sociedade moderna, parece-nos interessante dar aqui um breve resumo da pesquisa sôbre a Censura levada a efeito em trinta e quatro de nossos Centros (I.I.T.). Voluntariamente, julgamos preferível não citar os nomes dos países, pois à precisão nesse ponto, infelizmente, não traz nenhuma melhoria.

a) O menor número, isto é, quatro países, afirmam e parece verossímil, que não há nêles nenhuma censura direta ou indireta.

b) Um número bastante importante de países — quatorze — indicam que não há censura, mas somente regulamentos de polícia, visando à repressão do escândalo. Nesta categoria, certos Centros (quatro) informam, entretanto, que em seus países, êsses regulamentos de polícia têm sido utilizados, ocasionalmente, como meio de pressão.

c) O terceiro grupo é composto de dezesseis países, em que a Censura oficial ou oficiosa se manifesta com uma certa vigilância. Seus recursos são: fechamento do teatro sem nenhuma explicação ou a interdição da peça sob motivo exterior qualquer. Há também a Censura *prévia*. As razões dêsses atentados à liberdade são as mais das vezes ideológicas ou políticas, mas às vezes têm um caráter religioso. Em alguns países, após a primeira representação, a censura pode ordenar ou a suspensão das representações, ou exigir cortes ou modificações. Quando a Censura é oficiosa, ela se manifesta pela recusa da autorização indispensável, por pressões de ordem privada ou financeira ou por ataques pela imprensa. Em muitos dêsses paí-

ses, evidentemente, a autocensura acaba por levar vantagem sôbre as pressões oficiais.

Perspectivas do teatro contemporâneo

Sobre o tema **Perspectivas do Teatro na sociedade contemporânea no oriente e no ocidente**, um encontro internacional reuniu os representantes de 22 países em dezembro do ano passado. Publicamos nos CADERNOS n. 26 um resumo da opinião de IONESCO (França). Hoje damos os pontos-de-vista de Enrique Buenaventura (Colômbia) e Orazio Costa (Itália).

ENRIQUE BUENAVENTURA: Não compartilho a opinião do sr. Ionesco a propósito da elaboração da obra dramática. Segundo ele, um autor dramático não deve ser **engagé**, ele não tem nada a ensinar a ninguém e não deve tomar posição ideológica. A única atitude válida — disse Ionesco, é uma “sinceridade cega e, contudo, clarividente”

Quanto a mim, penso que o problema não é tão simples: há engajamento e engajamento. E a própria insistência do sr. Ionesco neste ponto mostra que, também para ele, o problema não está inteiramente resolvido.

Nas grandes cidades européias, o público é um tanto amorfo, cosmopolita, de tal modo que é fácil considerá-lo abstratamente ou mesmo, simplesmente, não levá-lo em conta quando se escreve uma peça.

Nas Américas Latina, mesmo nas grandes cidades, o teatro está intimamente ligado ao destino do nosso povo; ele nasce da necessidade de nos conhecermos, da imperiosa obrigação de tomar a rédea do nosso destino, afim de escapar a tôdas as formas de escravidão e de colonialismo. O desenvolvimento do movimento teatral está profundamente ligado à penosa marcha para a maturidade, que é a do nosso povo.

Sinceramente e engajamento

Não creio que haja, necessariamente, incompatibilidade entre sinceridade e engajamento. Essa incompatibilidade só existe quando se assimila o teatro **engajado** com um teatro puramente político, um teatro de propaganda, em que o autor de fato evita comprometer-se ele próprio e trabalha unicamente com suas idéias. Para mim esse gênero de teatro tanto recusa o engajamento, como um teatro em que o próprio autor se confessa e se preocupa unicamente com problemas pessoais e angústias interiores. O engajamento — acho — é apresentar um povo, uma época, uma sociedade, mas por intermédio de si mesmo e com a mais profunda sinceridade.

Cinema e televisão rivais do teatro?

Orazio Costa (Itália)

Devemos abordar agora um dos aspectos mais penosos da questão. O cinema e a televisão são de fato rivais vitoriosos do teatro? O cinema declarado como arte deste século, como uma das maiores indústrias nacionais e o meio de educação das massas, etc... é uma indústria protegida que recebe generosas subvenções. Graças a êsses subsídios, o cinema pode realizar uma penetração capilar, visto que, em lugar de educar as massas, contribui em grande parte para a corrupção do público. Isso resulta do conceito industrial que parece autorizar o cinema, mesmo moralmente, a fazer concessão às tendências as mais vulgares para assegurar-se os maiores lucros. A lei que se ocupa de cinema vai a ponto de não permitir o título de **film** aos filmes que não aplicam certos métodos de trabalho, e isso não é para garantir a arte ou a educação pública, mas para proteger uma forma de comércio, impedindo assim um desenvolvimento livre do cinema.

Cinema e televisão exploram o teatro —

Efetivamente, o cinema e a televisão exploram o teatro no domínio de seu talento criador e de seus intérpretes, e mais ainda no que se refere à eterna renovação que provém do conceito da arte dramática. O teatro — como qualquer outra atividade verdadeira e profunda do espírito — está aí para ser explorado, invadido e pilhado, para se tornar tão rapidamente quanto possível o alimento e o sangue da sociedade. Ele está aí para oferecer seus talentos, suas escolas e seus artífices, seus antigos **maquinistas**. É ridículo ouvir os responsáveis afirmarem que o cinema e a televisão terão suas próprias escolas. Que poderão elas ensinar a não ser a arte dramática? Sobre que se repousarão sinão sobre a vocação dramática e o talento? O que a vocação para o cinema (e acrescentemos, sorrindo, a da televisão) poderia oferecer a mais?

(Premières Mondiales, dezembro/1963)

Shakespeare em diversos países

Rumânia — O Teatro Nottata, de Bucareste, encenou **Ricardo III**, com George Vraca (falecido recentemente) no papel título. Além desta, foram representadas: **Pérgles**, A

Noite de Reis, Contos de Inverno, Hamlet e Troilus e Cresida.

Tchecoslováquia — O repertório comportou nada menos do que vinte obras de SHAKESPEARE. A **mise-en-scène** mais importante foi a de **Romeu e Julieta** (em tradução do poeta J. Topol) no Teatro Nacional de Praga. As solenidades comemorativas começaram em fevereiro, quando os tradutores tchecos organizaram uma conferência sobre tradução e interpretação da obra shakespeariana na Tchecoslováquia. Essa conferência da qual participaram também PETER BROOK e Yan KOTT, teve lugar simultaneamente com as representações dadas pelo Royal Shakespeare Theatre de Stratford. A Universidade Charles organizou também um debate científico sobre assuntos Shakespearianos, reunindo historiadores, estetas, musicólogos, professores e etnógrafos. Houve igualmente uma exposição relativa ao poeta, com gravações, fotografias de representações históricas e contemporâneas da obra de SHAKESPEARE, confrontação de conceitos cênicos de suas peças na Tchecoslováquia e estrangeiro, numa extensão de 1.600 m².

Completo-se também este ano na Tchecoslováquia a primeira edição crítica integral da obra de SHAKESPEARE em língua tcheca, figurando entre as edições do ano duas novas traduções de **Romeu e Julieta**.

As comemorações estendem-se a diversas cidades, com festivais regionais de teatro organizados em comemoração a esse centenário.

A Universidade do Teatro das Nações, com sede em Paris, organizou este ano **Os Ciclos** seguintes:

De 19/30 de maio — um CICLO SHAKESPEARE, sob a presidência de J. Jacquot, diretor de Pesquisa do CNRS. O programa desses dias permitiu um estudo dos diferentes aspectos da obra dramática de SHAKESPEARE e pesquisas sobre realizações e interpretações da mesma. Foram projetados diversos filmes tirados da obra de SHAKESPEARE. Finalmente os estagiários assistiram às representações do Teatro das Nações, num conjunto de oito espetáculos.

De 1 a 6 Junho — CICLO ORIENTE-OCIDENTE, organizado pelo I.I.T. destinado a estudar a situação do teatro contemporâneo na Ásia, sua contribuição ao teatro ocidental e as possibilidades de intercâmbio.

De 8/junho a 11/julho um CICLO SUPERIOR DE CULTURA GERAL, cuja característica original foi a rigorosa estruturação da cronologia dos acontecimentos da História do Teatro, desde a origem até nossos dias. O programa se baseou no estudo do teatro no mundo sob todos os aspectos: ético, estético, técnico e das tendências e pesquisas contemporâneas. As mesas-redondas, reunindo importantes professores de teatro, estudaram o papel do animador teatral, os Centros Dramáticos, as Casas de Cultura, a situação dos teatros particulares, assim como certas experiências teatrais do grupo A.R.C. Os estagiários participaram tam-

bém de conferências promovidas pelo Centro Francês de Teatro e assistiram à montagem dos espetáculos do Teatro das Nações, efetuaram diversas visitas técnicas e viram filmes ilustrativos de seus estudos. Foram em seguida submetidos a exames orais e escritos sobre o tema — “Como seria uma Universidade do Teatro das Nações ideal” e um tema a escolher entre os seguintes:

— Elementos fundamentais da renovação teatral no séc. XX (de Antoine a Brecht)

— Opções fundamentais em matéria de arquitetura teatral (sociais, técnicas, estéticas)

— Função do Teatro na Sociedade de hoje.

(Da rev. **Théâtre**, 17/9/64)

Seminário nórdico de diretores

Em 1963, por iniciativa da Finlândia, a União Teatral Nórdica começou a organizar seminários para jovens **metteurs en scène**. O primeiro se realizou em Vassa, na Finlândia, e tendo sido acolhido com entusiasmo pelo numeroso participantes, isso encorajou a continuar. O segundo seminário acaba de ter lugar em Lund, na Suécia, de 1 a 12 de julho, tendo a maior parte dos países nórdicos enviado o número máximo de participantes, isto é, oito.

Michel Saint-Denis tratou da representação atual de SHAKESPEARE e dirigiu os ensaios. Os outros conferencistas falaram também sobre SHAKESPEARE. O diretor alemão Peter Zadek dirigiu os debates sobre a interpretação de Shakespeare; seu colega inglês, Michel Elliot falou sobre o tema “O Fenômeno das Peças” e outros — professores, autores, cenógrafos e maestros falaram de diversos assuntos concernentes a Shakespeare. O trabalho prático do grupo foi sobre as peças **Em Pleno Mar**, de Slawomir Mrozek e **A Fotografia**, de Ramon José Sander. Os participantes assistiram à representação de **Ricardo III**, no teatro Municipal de Malmo e viram uma série de filmes sobre SHAKESPEARE.

(De **Premières**, maio/junho/64)

Movimento Teatral

Jacqueline Laurence

NOTÍCIAS DO S.N.T.

A diretora do SNT, Bárbara Heliodora, reuniu a imprensa especializada no dia 2 de junho pp. para expor o esboço do seu plano de trabalho e trocar idéias sobre os problemas atuais do nosso teatro.

Para começar, a diretora frisou a necessidade de organizar as várias atividades do Serviço de uma maneira coerente, para que tôdas elas (ensino, auxílio ao teatro amador, auxílio ao teatro profissional, publicações, excursões, construção e equipamento de teatros, Teatro Nacional de Comédia, etc.) se enquadrem harmoniosamente no espírito do decreto de criação do SNT, que define, como objetivo precípuo do órgão, a ação de propiciar a existência de um teatro de alto nível cultural e artístico.

Todos os projetos e resultados futuros dependem evidentemente, antes de mais nada, do problema das verbas. A do SNT é de 770 milhões de cruzeiros, dos quais é preciso deduzir, desde já, 30% a título de contenção orçamentária. Até agora, todavia, apenas 8% daquele total foram liberados, esperando a diretora que um trabalho positivo poderá ser feito à medida que o saldo for pôsto à disposição do Serviço.

Teatro Amador — Considerando que o objetivo do Teatro Amador — que constitui a imensa maioria do teatro brasileiro, fora do Rio e de São Paulo — não é o de formar atôres (missão que êle cumpre freqüentemente apenas devido à insuficiência das nossas escolas de arte dramática) e sim o de formar platéias esclarecidas e interessadas, a diretora do SNT pensa que o auxílio ao teatro amador não deve consistir na distribuição de dinheiro — a qual resultaria aliás pouco eficiente em vista do grande número de grupos que teriam de ser contemplados — mas essencialmente numa orientação cultural e técnica posta à disposição dos grupos sob as formas mais diver-

sas. É assim que, no próximo ano, comemorando o 150.º aniversário de nascimento de Martins Pena, o SNT pretende convidar vários elencos amadores para se apresentarem no TNC, com peças em um ato do autor homenageado; para êsses grupos o SNT procurará obter os serviços de um grupo de orientadores, que ajudarão os diretores, cenógrafos, figurinistas, etc. e lhes fornecerão indicações sobre a época de Martins Pena e sobre a maneira adequada (embora sem nenhuma restrição à liberdade criadora de cada um) de encenar as suas peças.

Teatro profissional — Quanto ao Teatro Profissional, o SNT tenciona estimular (e subvencionar) espetáculos de maior risco comercial, entendendo que o teatro digestivo deve subsistir por si só. Limitando-se, através dêste critério, o número de espetáculos a ser auxiliado, o auxílio a cada um dêsses espetáculos poderá ser, além de mais justo e lógico, mais eficiente e concreto, devendo todavia os grupos contemplados, fazer um grande esforço, inclusive de publicidade, para atrair o público, pois é preciso acabar com o mito de que o bom teatro não é capaz de agradar à grande platéia. As subvenções serão dadas a *espetáculos*, individualmente, e não a tal ou tal *companhia*, por ano; êste critério adapta-se, aliás, à evolução do regime de produção que se tem manifestado ultimamente, com o progressivo desaparecimento das companhias estáveis, substituídas cada vez mais por produções independentes. Em princípio, o mesmo produtor não deverá receber subvenção para mais de dois espetáculos por ano, dos quais um, no mínimo, deverá ser de autor nacional.

Publicações — A respeito das Publicações do SNT, Bárbara Heliodora declarou que, tendo em vista a quase completa falta — e ao mesmo tempo a grande procura — de livros técnicos em português, o Serviço concentrará os seus esforços, neste setor, na publicação de manuais e de livros básicos de orientação sobre teatro. A publicação de peças será relegada, por algum tempo, a um segundo plano, com exceção dos textos premiados no concurso promovido pelo SNT.

T.N.C. — A realização de uma temporada do TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA êste ano depende — como todos os outros projetos — da situação das verbas. Se as verbas forem liberadas normalmente, teremos uma temporada do TNC em 1964, e neste caso a diretora pretende, naturalmente, fazer com que a companhia oficial participe das comemorações do IV Centenário de Shakespeare, encenando uma das grandes obras do poeta inglês, ou eventualmente até duas, numa montagem elisabetana, ou seja, dentro de um mesmo cenário fixo. No próximo ano, o TNC deverá participar das comemorações do 150.º aniversário de nascimento de Martins Pena — independentemente da temporada de peças em um ato por elencos amadores acima comentados — e também dos festejos do 5.º Centenário de Gil Vicente.

Para a cessão da casa de espetáculos do TNC a outros grupos, será aplicado um critério eminentemente cultural, entrando em consideração, em primeiro lugar, o valor do texto e, em segundo lugar, os antecedentes artísticos dos grupos pretendentes.

Conservatório — A maior parte da entrevista coletiva de Bárbara Helio-

dora foi ocupada por uma discussão de vários problemas relativos ao Conservatório Nacional de Teatro, cuja situação é extremamente precária, como é de conhecimento de todos. A casa atualmente ocupada pelo Conservatório é inteiramente inadequada para servir de sede a uma escola de arte dramática; além do mais, a dita casa foi vendida e o Conservatório está ameaçado de despejo. O SNT solicitou ao Governo Federal a cessão do prédio da UNE, na Praia do Flamengo, que ofereceria condições bastante propícias para o funcionamento do Conservatório e que dispõe, aliás, de um teatro (embora destruído mas, ao que parece, recuperável) para cuja construção o SNT contribuiu na época com um total de 15 milhões de cruzeiros. O pedido está seguindo os canais legais e burocráticos e a Diretora do SNT espera que, com a sua aprovação, pelo menos o problema de um local adequado para a escola estará solucionado.

Mas este não é o único problema do Conservatório, que precisaria também de uma profunda reforma estrutural e pedagógica para poder cumprir eficientemente sua missão. Estudos iniciados na gestão anterior à de Bárbara Heliadora estão sendo desenvolvidos no sentido de elaborar um novo currículo que proporcione um rendimento mais completo.

Popularização do Teatro — Interrogada sobre o programa de popularização do teatro e de conquista de novas platéias, Bárbara Heliadora declarou ser de opinião de que a medida mais eficiente consistiria em realizar um amplo esforço de esclarecimento nos estabelecimentos de ensino de todos os níveis, para despertar o interesse de um futuro público. No Brasil, o estudante chega até a formatura sem ter nunca ouvido falar, na escola, de uma coisa chamada *literatura dramática*, o que não acontece nos outros países, haja vista a maneira como as obras de Molière, Shakespeare e Goethe, por exemplo, são estudadas nas escolas secundárias francesas, inglesas e

alemãs. Em compensação, a diretora do SNT não acredita que o simples fato de promover espetáculos gratuitos possa contribuir decisivamente para a popularização da arte dramática.

Primeiro concurso de peças

— O Júri do Primeiro Concurso de Peças do SNT proclamou, depois de quatro horas de debates, o seguinte veredicto:

O primeiro prêmio, de dois milhões de cruzeiros, deixou de ser atribuído.

O segundo prêmio, de um milhão de cruzeiros, foi concedido à peça *Dez para as Sete*, de Válder George Durst, que concorreu com o pseudônimo de Marcellus. A comédia *Perda Irreparável*, de Vanda Fabian (pseudônimo: Solimar), obteve o terceiro prêmio, no valor de quinhentos mil cruzeiros.

Foi recomendada a publicação das seguintes peças: *Água da Memória*, de Douglas Teixeira Monteiro; *Corgo do Vau*, de Erasmo Catauli Caldas; *Excluso*, de Jean Rinck e *Obstétrica ou o Parto dos Telefones*, de A. C. Carvalho.

A comissão julgadora do I Concurso de Peças do SNT estava composta dos críticos Valdemar Cavalcanti e Anatol Rosenfeld e dos diretores Gianni Ratto e Maurice Vaneau.

O SNT perdeu o Teatro Broadway de S. Paulo

Uma comunicação do SNT nos põe a par de que o prazo para utilização do imóvel em que funcionava o CINE BROADWAY e que seria transformado em casa de espetáculos, está esgotado e já caducara meses antes da nomeação da atual diretora do SNT.

Em consequência, o SNT perdeu para o Ministério da Guerra, o prédio que lhe fôra cedido pela União durante a gestão de Edmundo Moniz e cuja transformação nunca chegou a concretizar-se em virtude dos planos de contenção financeira que, repetidamente atingiram o orçamento desta repartição no período de cessão do imóvel.

Shakespearianas



Por iniciativa do Conselho Britânico, o Rio de Janeiro e São Paulo receberam a visita da SHAKESPEARE FESTIVAL COMPANY, com elenco encabeçado por dois atores de grande prestígio: Sir Ralph Richardson e Barbara Jefford.

Apresentando O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, direção de Wendy Toye e O MERCADOR DE VENEZA, direção de David William, a Shakespeare Festival Company alcançou bastante sucesso em suas apresentações.

Exposição — No dia 23 de abril, data do aniversário de nascimento de Shakespeare, o SERVIÇO DE TEATRO DO ESTADO DA GUANABARA, em colaboração com o CONSELHO BRITÂNICO e o CENTRO CULTURAL E DRAMÁTICO DA MAISON DE FRANCE, inaugurou no saguão do Teatro Maison de France a exposição ASPECTOS DE SHAKESPEARE NO BRASIL.

Através de fotografias, cartazes, etc. muito bem escolhidos e apresentados, o numeroso público que compareceu à inauguração pôde tomar conhecimento das montagens shakespearianas que marcaram época na história do teatro brasileiro.

Depois de percorrer as escolas do Estado da Guanabara, a exposição seguirá viagem pelo interior do país.

Cursos do C.I.C.T. — Os cursos realizados pelo **CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT)** já estão se tornando uma tradição no Rio de Janeiro. E como tem ocorrido todos os anos, o Teatro Maison de France foi pequeno para acolher o grande número de pessoas que se inscreveu para assistir à série de conferências **SHAKESPEARE E A SUA ÉPOCA** programada para o curso deste ano.

Assim, de 6 de maio a 17 de junho, foram pronunciadas as seguintes conferências:

- OS ANTECEDENTES DRAMÁTICOS — *Henrique Oscar.*
- SHAKESPEARE: UM GÊNIO DE SUA ÉPOCA — *Paulo Mendonça.*
- A ARQUITETURA E A PINTURA — *Mário Barata.*
- O TEATRO E SEU PÚBLICO — *Gustavo Dória.*
- O PANORAMA ELIZABETANO — *F. Fontes de Paula Lima.*
- O PERÍODO DE APRENDIZADO — *Rubem Rocha Filho.*
- A MÚSICA ELIZABETANA — *Colin Howden.*
- AS COMÉDIAS — *Décio de Almeida Prado.*
- PANORAMA HISTÓRICO — *Eremildo Vianna.*
- AS PEÇAS HISTÓRICAS — *Bárbara Heliadora.*
- PANORAMA FILOSÓFICO — *Anatole Rosenfeld.*
- AS TRAGÉDIAS — *Bárbara Heliadora.*
- A VISÃO DRAMÁTICA DE SHAKESPEARE — *Bárbara Heliadora.*
- AS ÚLTIMAS PEÇAS — *Aila Gomes.*

Shakespeare em Curitiba — Está prevista para fins de outubro a estréia no Teatro Guaira em Curitiba de **A MEGERA DOMADA**, em tradução de Milor Fernandes e com direção e cenários de Claudio Corrêa e Castro. Esta produção, sem dúvida a mais arrojada e ambiciosa jamais empreendida em Curitiba, está sendo preparada sob os auspícios da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. O financiamento da montagem, orçada em cerca de quinze milhões de cruzeiros, está sendo feito pela Fundação Educacional do Paraná, pelo Gabinete da Secretaria de Educação e Cultura e pelo Serviço Nacional do Teatro, além das verbas próprias do Teatro Guaira.

Os figurinos da peça estarão a cargo de Marie-Louise Nery e os dois papéis principais serão desempenhados por Nicete Bruno e Paulo Goulart, os quais, juntamente com Claudio Corrêa e Castro, são elementos muito conhecidos do público carioca, radicados há alguns anos em Curitiba.

Se considerarmos que nenhum grupo profissional carioca pôde ou quis atrever-se a enfrentar uma produção shakespeariana, neste ano em que é celebrado o quarto centenário de nascimento do *bardo*, não hesitamos em aplaudir entusiasticamente a corajosa iniciativa do grupo liderado por Claudio Corrêa e Castro.

Leitura dramática na Embaixada Americana

O Serviço Cultural da Embaixada aos Estados Unidos fez realizar, sob a direção de RUBEM ROCHA FILHO, durante os meses de junho e julho, quatro leituras dramáticas de peças de autores americanos, contratando para tal alguns dos nossos atôres mais conhecidos.

Compareceu ao auditório da Embaixada Americana um público composto principalmente de jovens estudiosos de teatro, público êste que foi aumen-

tando de uma leitura para a outra, até chegar a lotar totalmente o local no último dia, quando foi lida a peça **O ANJO DE PEDRA**, de Tennessee Williams.

A primeira das peças escolhidas foi **ALÉM DO HORIZONTE**, de Eugene O'Neill, tradução de James Amado, em que Glauce Rocha, Rubens Correia, Ivan de Albuquerque e Oswaldo Loureiro leram os papéis principais.

A **MARGEM DA VIDA**, de Tennessee Williams, em tradução de Léo Gilson Ribeiro, foi a segunda. Elenco: Maria Sampaio, Glauce Rocha, Rubens Correia e Ivan de Albuquerque.

Foi lida em seguida **A HARPA DE ERVA**, de Truman Capote, tradução de Fausto Cunha. Principais atôres: Glauce Rocha, Sadi Cabral, Grace Moema, Cléia Simões.

O **ANJO DE PEDRA**, de Tennessee Williams, em tradução de Sergio Viotti, reuniu no último dia um elenco de primeira linha em que se destacavam: Maria Fernanda, no papel-título, Maria Sampaio, Carlos Alberto, Tereza Rachel, Graça Mello, Sadi Cabral, Isabel Tereza, Virgínia Valli e Napoleão Moniz Freire.

Ainda tomaram parte nas diversas leituras: Maria Regina, Miriam Pires, Carmen Silva, Ary Coslov, Procópio Mariano, Domingos de Oliveira e Jacqueline Laurence.

A realização dessas leituras representa uma iniciativa das mais interessantes que deverá, aliás, prosseguir nos meses vindouros, segundo nos foi informado.

O Rio ganha mais quatro Teatros

Trata-se, sem dúvida, de uma notícia digna de nota: O Rio de Janeiro ganhou em 1964 quatro teatros novos, sendo três localizados na Zona Sul e o quarto no Centro da cidade.

O TEATRO MIGUEL LEMOS fica na rua do mesmo nome, em Copacabana e deverá ser inaugurado antes do fim do ano.

Notícias colhidas nos jornais dizem que Sérgio Bernardes é o responsável pela construção do teatro, o qual se distingue pela preocupação arquitetônica em facilitar a comunicação entre o público e o espetáculo. Assim, o palco, em ligeira rampa, é situado apenas 25 cm. acima do último nível do público, a decoração interna e sóbria, quase neutra, para não chamar a atenção e a própria sala de espera é separada da platéia apenas por um longo banco de madeira, permitindo ampla visão.

O segundo desses teatros, o TEATRO CARIOCA, é um teatro de bôlso: 120 lugares. E o bairro premiado é o Flamengo, pois fica localizado na rua Senador Vergueiro.

A inauguração se deu no mês de agosto p.p. com a estréia da peça QUERIDO MENTIROSO, a famosa adaptação teatral da correspondência trocada entre Bernard Shaw e a atriz Mrs Patrick Campbell, peça esta de que o público do Rio e de São Paulo teve oportunidade de ver a versão francesa, na interpretação de Pierre Brasseur e Maria Casarès, há cerca de dois anos. No Teatro Carioca, o espetáculo é defendido por Sérgio Britto e Natália Timberg, com direção de Antonio de Cabo.

Pernambuco de Oliveira, Pedro Veiga e Orlando Miranda são os responsáveis pela Elenco Sociedade de Teatro, recém-fundada e que funcionará no TEATRO PRINCESA ISABEL, a ser inaugurado antes do fim do ano, em Copacabana. O teatro terá platéia com um bom declive e cerca de 200 poltronas, com mais 100 poltronas no balcão, sendo que todos os lugares garantirão ao espectador uma visão perfeita.

É a Martim Gonçalves, enfim, que se deve o aparecimento do último tea-

tro. Trata-se de uma sala que o conhecido diretor está adaptando no 2.º andar do MUSEU DE ARTE MODERNA, com capacidade para cento e oitenta espectadores.

A inauguração será feita com a nova produção de Martim Gonçalves, PENA ELA SER O QUE É, de John Ford, em tradução de Manuel Bandeira.

Debate sobre teatro para crianças

Foi realizada, durante o mês de maio, no Teatro de Arena da Guanabara e com o apoio do Serviço de Teatros da Guanabara, uma série de debates sobre o problema do teatro para crianças, tendo a iniciativa do Teatro de Arena encontrado a maior receptividade pois os debates foram assistidos por um bom público, quase todo constituído por professoras primárias.

Para o debate inicial, foi convidada MARIA CLARA MACHADO, diretora de O TABLADO e destes Cadernos, para dar o depoimento de sua longa experiência como autora, produtora, diretora e atriz de teatro para crianças.

MARIA CLARA MACHADO insurgiu-se contra a premissa geralmente adotada por todos de que *criança gosta de qualquer coisa* e mais ainda contra a atitude dos adultos que, ao constatarem que alguma coisa não lhes agrada, dizem logo: *é muito chato, é bom para criança*. O teatro para crianças é um instrumento de maior significação na formação cultural e artística do indivíduo e é preciso que o teatro que é apresentado às crianças seja da melhor qualidade possível para que não se comprometa

de forma permanente o critério de qualidade que está em formação.

Durante o debate, reconheceu-se de uma vez por tôdas que os excessos de participação da platéia são indícios de que o teatro está deseducando em vez de educar. O espectador infantil, via de regra, sofre do egocentrismo natural de tôdas as crianças e a implantação do hábito de prestar atenção a um acontecimento fora de sua pessoa faz parte dessa educação para a qual o teatro pode e deve contribuir efetivamente.

Aos pais, MARIA CLARA MACHADO lembrou que as crianças precisam ser levadas ao teatro em busca de uma atividade de contribuição positiva da formação da criança como indivíduo e não por não saber o que fazer com elas nos fins de semana.

Finalizou a autora falando sobre a importância da produção nos espetáculos destinados às crianças.

Teatro nas favelas cariocas

Sob a direção de Martha Rosman, um dos bons elementos de O TABLADO, a VOS (Voluntariado de Obras Sociais) já tem o seu teatro ambulante e, aos sábados e domingos de tarde, realiza espetáculos nas favelas, asilos, hospitais, fábricas, etc.

O primeiro espetáculo levado pelos integrantes de VOS é A BRUXINHA QUE ERA BOA, de Maria Clara Machado, com direção de Oswaldo Neiva, espetáculo este que já foi visto por milhares de moradores das favelas de Parada de Lucas e Madureira.

A fim de angariar fundos para a montagem desses espetáculos, a VOS está promovendo paralelamente, em palcos da Zona Sul, leituras dramatizadas. A primeira peça escolhida

por Oswaldo Neiva, também responsável pela direção das leituras, foi *O Carteiro do Rei*, de Rabindranat Thagore, em magnífica tradução de Cecília Meirelles.

Esperamos que a corajosa iniciativa de Martha Rosman encontre todo o apoio necessário e possa desenvolver-se e continuar levando bom teatro às classes menos favorecidas do Estado da Guanabara.

Movimento teatral Brasileiro

Um dos melhores espetáculos do ano, até agora, é sem dúvida nenhuma *A MORATÓRIA*, de Jorge Andrade, que o Teatro Jovem apresenta com direção, cenário e figurinos de Kléber Santos. Unânimemente elogiada pela crítica e prestigiado pelo público, que tem comparecido em massa ao pequeno teatro do Mourisco, *A MORATÓRIA* é também o melhor espetáculo já realizado por Kléber Santos. A excelente peça de Jorge Andrade é interpretada pelo elenco seguinte: Vanda Lacerda, Paulo Padilha, Isabel Ribeiro, Virginia Valli, Ginaldo de Souza e Luiz Parreiras, sendo impossível deixar de destacar a qualidade dos desempenhos dos dois primeiros.

Outro bom espetáculo foi proporcionado ao público carioca: *OS MISTÉRIOS DO SEXO (O PATINHO TOR-TO)*, de Coelho Neto, pelo Grupo Decisão, de São Paulo, que continua ocupando a sala de espetáculos do Teatro Nacional de Comédia.

Dirigido por Antonio Gigognetto, que deu ritmo e marcações deliciosas ao espetáculo, *OS MISTÉRIOS DO SEXO* nos confirmou o talento de Emilio de Biasi, que está perfeito no papel do estranhíssimo travesti. Ainda no elenco e todos muito bem: Suely Franco,

Tracema de Alencar, Sergio Mamberti, João das Neves e outros.

O *TEATRO CACILDA BECKER* está de volta ao Rio e aqui ficará durante um ano. Antes de instalar-se no Teatro Mesbla, o TCB realizou uma rápida temporada no Teatro Ginástico, levando durante um mês *A NOITE DO IGUANA*, de Tennessee Williams, com direção de Walmor Chagas, que também desempenhou o papel do Pastor Shannon. Com um lindo cenário de Jean Gillon e figurinos de Kléber Macedo, o espetáculo nos deu ensejo de assistir Cacilda Becker num dos melhores momentos de sua brilhante carreira, ao desempenhar com admirável sensibilidade o papel de Hannah Jelkes. Maxine Faulk ficou a cargo de Yolanda Cardoso e o elenco era completado por Kléber Macedo, Jorge Chaia, Claudia Martins e outros.

O TCB estreará, no mês de outubro, a sua temporada no Teatro Mesbla com o *PREÇO DE UM HOMEM (L'Acheteuse)*, de Steve Passeur, grande sucesso da *saïson* passada em Paris.

~ Sucesso de bilheteria tem tido o espetáculo da Chico Anísio Produções no Teatro Rival: *CAIU PRIMEIRO DE ABRIL*, de Raul da Matta, com Milton Moraes, no papel principal e mais: Elza Gomes, Elizabeth Gasper, Brigitte Blair, Thelma Reston, entre outros.

Aurimar Rocha apresenta no Teatro de Bôlso mais uma comédia digestiva: *MEU MARIDO É UM PROBLEMA*, de Somerset Maugham, com cenário de Napoleão Moniz Freire. Elenco numeroso em que se salientam, além do autor, os nomes de Lêda Valle, Cecy Medina, Solange França, etc.

O mês de outubro dará ao público teatral carioca a volta do *TEATRO DOS SETE*, no Teatro Ginástico. O grupo liderado por Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, apresentará *MIRANDOLINA*, de Goldoni, com direção e cenários de Gianni

Ratto e figurinos de Marie Louise Nery.

MISTER SEXO, de João Bethencourt, foi a última produção de Ivan de Albuquerque e Rubens Correia no Teatro do Rio, com direção do autor. Embora muito divertido, o espetáculo não foi prestigiado pelo público e só ficou em cartaz algumas semanas. Os dois jovens diretores preparam agora *DIÁRIO DE UM LOUCO*, de Gogol, peça de um só personagem, a ser desempenhado por Rubens Correia.

Principais espetáculos na temporada paulista

Em São Paulo, a temporada foi dominada até agora por três espetáculos: *OS PEQUENOS BURGUESES*, de Gorki; *A VEREDA DA SALVAÇÃO*, de Jorge de Andrade e *DEPOIS DA QUEDA*, de Arthur Miller.

OS PEQUENOS BURGUESES, grande sucesso da temporada passada, continuou sua brilhante carreira no Teatro Oficina por 1964 a dentro e é grande motivo de satisfação saber que, a partir de janeiro de 1965, teremos oportunidade de ver o tão decantado espetáculo de José Celso Martinez Correia no palco do Teatro Nacional de Comédia. Recentemente, o Teatro Oficina estreou *ANDORRA*, de Max Frisch, com Henriette Morineau num dos papéis principais.

A temporada de *A VEREDA DA SALVAÇÃO*, de Jorge de Andrade, no Teatro Brasileiro de Comédia, foi curta, porém controvertidíssima, tendo gerado uma verdadeira crise naquela companhia. Apaixonadamente defendido ou acerbamente criticado, o espetáculo, dirigido por Antunes Filho,

com Raul Cortez no papel principal e mais: Cleide Yaconis, Rute de Sousa, Léila Abramo, entre outros, foi abruptamente retirado de cartaz pela direção da companhia, em vista do pouco público, o que motivou protestos da classe teatral já que o TBC vinha de um imenso sucesso, OS OSSOS DO BARÃO, também de Jorge de Andrade, que ficara mais de um ano em cartaz.

Sucesso absoluto, DEPOIS DA QUEDA, de Arthur Miller, no Teatro Maria Della Costa, com direção de Flavio Rangel e cenário de Flávio Império, em que Paulo Autran nos dá mais uma vez a medida exata do seu grande talento e Maria Della Costa atinge o ponto culminante de sua carreira no comovente desempenho que dá ao personagem de Maggie, aliás Marilyn Monroe.

Outro sucesso paulista: TARTUFO, de Molière, em tradução de Guilherme de Figueiredo, pelo TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO. Direção de Augusto Boal, figurinos de Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri no papel-título.

No novo Teatro da Aliança Francesa de São Paulo, está há vários meses em cartaz O ÓVO, de Félicien Marceau, em adaptação brasileira de Claudio Petraglia e Jean-Lue Desca- ves e direção de JLD. O desempenho de Armando Bogus, no papel principal, tem sido comparado em qualidade ao de François Périer, quando da montagem da peça em Paris.

Atividades Teatrais em Pernambuco

O TEATRO UNIVERSITÁRIO DE PERNAMBUCO estreou em maio o seu novo espetáculo, constituído das peças O SEGURO e TORTURAS DE UM CORAÇÃO (ou *Em bôca fechada*

não entra mosquito) ambas em um ato e de autoria de Ariano Suassuna.

A direção desses dois novos originais de Ariano Suassuna foi confiada a Clênio Wanderley, a realização do cenário a Josias Lopes e a dos figurinos a Ana Campos Lima. Máscaras de Gevilácio de Moura. Elenco: José Fernandes, Marcus Siqueira, Violeta Araújo, José Rodrigues, Magda Cristina e Ivan Soares.

Diz o TEATRO UNIVERSITÁRIO DE PERNAMBUCO que a montagem desse espetáculo — representado em parte à maneira dos mamulengos e incluindo números musicais — vem atender, pela viabilidade do seu deslocamento, à sua preocupação por uma maior participação cultural dos diversos meios sociais de Pernambuco e de outros Estados.

O TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO, sob os auspícios da Secretaria de Educação e Cultura da Municipalidade do Recife, está comemorando o 4.º Centenário de Shakespeare com uma encenação de Macbeth. A direção e o cenário são de Milton Baccarelli, os figurinos de Victor Moreira, música original de Nelson Ferreira, e no elenco estão presentes nada menos de sete Oliveiras — Valdemar, o Diretor-Geral do TAP, fazendo o papel de Duncan; Ademar, no papel de Macbeth; Reinaldo, como Malcolm; Diná, como Lady Macbeth; Herci, como Lady Macduff; e mais dois representantes do famoso clã, em papéis menores.

Atividade de o Tablado

Depois da vitoriosa temporada no palco de O TABLADO, PLUFT, O FANTASMINHA está sendo exibido há três meses com sucesso no Golden Room do Copacabana Palace, com o mesmo elenco que funcionou

no Teatro do Patronato Operário da Gávea. E é esta a primeira vez que O TABLADO é apresentado ao público por um produtor *de fora*, no caso OSCAR ORNSTEIN.

O TABLADO terá sido finalmente o único grupo teatral carioca a apresentar um espetáculo shakespeariano.

SONHO DUMA NOITE DE VERÃO estreou este mês e, na noite de apresentação à crítica e convidados, foi assistido pela maior parte dos atores e diretores profissionais atualmente trabalhando nos palcos cariocas.

Com direção de Maria Clara Machado, cenário de Marie-Louise e Dirceu Nery e figurinos de Marie-Louise Nery, o espetáculo foi muito bem recebido, tendo agradado particularmente a famosa *cena dos cômicos* (ver no Caderno n.º 26: O Breve e Tedioso Auto do Jovem Píramo e da sua Amante Tisbe Farsa mui trágica) com engraçadíssimos desempenhos de Acyr Castro e Paulo Nolasco. Também se salientaram Lívia Imbassahy, Jorge Cherques e Flávio San Thiago nos papéis de Titânia, Oberon e Puck, respectivamente.

A esplêndida tradução de Maria da Saudade Cortesão foi um dos pontos altos do espetáculo, que ainda contou com linda música de Edino Krieger.

Os planos de O TABLADO para o ano de 1965 incluem ARLEQUIM — SERVIDOR DE DOIS AMOS, de Goldoni e A VOLTA DE CAMALEÃO ALFACE, de Maria Clara Machado.

Livros

Aspectos da Dramaturgia Moderna, de Sábato Magaldi, coletânea de artigos publicados de 1956/1960 no Estado de S. Paulo, editado pela Comissão Estadual de Literatura do C. E. de Cultura de S. Paulo.

Agamemnon, de Ésquilo, em tradução de Mario da Gama Kury, editado pela Editôra Civilização Brasileira

A Megera Domada, de W. SHAKESPEARE, tradução de Millor Fernandes, editada pela Editôra Letras e Artes.

LIVROS SÔBRE SHAKESPEARE PUBLICADOS NA INGLATERRA:

SHAKESPEARE Companion 1564-1964 — compilado por F. D. Halliday e destinado a ser um manual não só sôbre a vida de SHAKESPEARE como também das atividades teatrais na época isabelina. Inclui um estudo detalhado sôbre cada peça, data de estréia, sua publicação, suas fontes, resumo do enredo e sua história nos palcos.

SHAKESPEARE's Plutarch, editado por T. J. B. Spencer, diretor do Instituto SHAKESPEARE de Mirningham. Contém a tradução das quatro **Vidas** (Júlio Cesar, Brutus, Antônio e Coriolano), que tanto influenciaram o poeta quando escreveu suas peças romanas.

SHAKESPEARE: A Survey — coletânea de ensaios de E. K. Chambers, hoje considerados clássicos.

SHAKESPEARE: A Celebration — série de ensaios escritos por vários autores sôbre Stratford, a Londres de Shakespeare, textos de SHAKESPEARE e sua crítica, SHAKESPEARE e os atôres, SHAKESPEARE no teatro moderno, no cinema, rádio e TV, incluindo uma relação dos vários festivais shakespearianos.

Todos êsses livros foram editados pela **Penguin Books Ltd.**, Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra.



Editados pela Letras e Artes: **Fausto**, de Goethe, em tradução de Antenor Nascente e **Lisbela e o Prisioneiro**, de Osman Lins.

CENTENÁRIO DE GONÇALVES DIAS

Comemorando êsse centenário, a Revista de Teatro da SBAT em seu n.º 340, publica um artigo assinado por Lopes Gonçalves, analisando a vida e a obra do poeta, além de oferecer aos leitores o texto integral da peça Leonor de Mendonça. Pedidos para a SBAT, Av. Almirante Barroso, 97, 3.º andar — Rio GB.

**Publicações e textos à disposição dos
leitores na secretaria d'º TABLADO:**

da Editôra AGIR:

Cr\$

Auto da Compadecida, de A. Suassuna	1.000,00
Bodas de Sangue, de Garcia Lorca	800,00
D. Rosita a Solteira, de Garcia Lorca	800,00
Diálogo das Carmelitas, de Bernanos	800,00
Diário de A. Frank, de Goodrich Hackett	800,00
A Harpa de Erva, de Truman Capote	800,00
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel ...	800,00
O Living-Room, de Graham Greene	800,00
Natal na Praça, de Henri Ghéon	800,00
Oração para uma Negra, de W. Faulkner ...	800,00
O Rinoceronte, de Ionesco	800,00
Pedreira das Almas e O Telescópio, de J. Andrade	800,00
Teatro Infantil, de M. C. Machado	700,00
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Ca- maleão Alface — O Embarque de Noé), de M. C. Machado	700,00
A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt...	800,00
Yerma, de G. Lorca	800,00

da Editôra Letras e Artes:

Além do Horizonte, de O'Neill	1.000,00
O Anjo de Pedra, de T. Williams	1.200,00
À Margem da Vida de T. Williams	1.000,00
Método ou Loucura, de R. Lewis	1.000,00
Teatro, de Stark Young	800,00
Lisbela e o Pristoneiro, de Osman Lins	1.100,00

Textos:

Os Cegos, de Ghelderode (CADERNOS n.º 24)	300,00
Uma Consulta, Artur Azevedo (CADERNOS, n.º 25)	300,00
O Intérprete, T. Bernard (CADERNOS 20) ...	300,00
O Pastelão e a Torta (CADERNOS 23)	300,00
Mofina Mendes, de Gil Vicente (CADERNOS 20)	300,00
O Urso, de Tchekov	200,00
CADERNOS DE TEATRO n.º avulso	300,00
Assinatura (4 números)	1.200,00

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