

O PERCURSO SHAKESPEARIANO DE GIORGIO STREHLER NO *PICCOLO* TEATRO DE MILÃO

Giorgio Strehler's Shakespearean Trajectory at Piccolo Teatro di Milano

Camila Paula Camilotti¹

Adriano Mafra²

Resumo

O presente artigo objetiva investigar a atuação de Giorgio Strehler (1921-1997) na direção da montagem de *La tempesta*, tragicomédia de William Shakespeare, encenada em 1948, nos Jardins de Boboli, e preparada para o palco do *Piccolo Teatro di Milano* em 1978. Para tal, busca-se suporte nas categorias de análise propostas por Patrice Pavis (2005), em especial, na *análise-reconstituição* de peças teatrais. A partir de registros da equipe de direção chefiada por Strehler, como cartas, entrevistas, diários e anotações, é possível fazer um estudo sistemático de obras shakespearianas na Itália, especialmente de peças pouco conhecidas do público italiano. Sucesso de público e crítica, *La tempesta* é considerada um verdadeiro divisor de águas na tradição do teatro italiano moderno. Além disso, a produção consolidou a carreira de Strehler como diretor de teatro por ter sido simbolicamente escolhida como uma das primeiras peças para seu *début*, bem como para o encerramento do ciclo de produções de Shakespeare do *Piccolo*.

Palavras-chave: *A tempestade*. Giorgio Strehler. *La tempesta*. *Piccolo Teatro* de Milão. William Shakespeare.

Abstract

The present work aims at investigating Giorgio Strehler's artistic *métier* in the production and direction of *La tempesta*, a theatrical production adapted from William Shakespeare's *The Tempest*. The Italian theatrical productions were produced and directed by Giorgio Strehler and staged at *Boboli* Gardens in 1948, and prepared to be staged at *Piccolo Teatro di Milano* in 1978. The investigation is based on Patrice Pavis' notions (2005) of reconstitution-analysis within the field of theatrical performances. From the productions' records, such as directors' journals, notes, letters, and interviews, it is possible to conduct a systematic study of Shakespearean plays staged in Italy, especially those little known by Italian audiences. Strehler's *La tempesta* is

¹ Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014). Professora Adjunta do Departamento Acadêmico de Letras (DALET) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) – *Campus* de Pato Branco. camilacamilotti@utfpr.edu.br

² Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015), em cotutela com a University of Antwerp (Bélgica). Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal Catarinense (IFC) – *Campus* Ibirama. adriano.mafra@ifc.edu.br

considered a turning point in the modern Italian dramaturgy. Furthermore, it consolidated Strehler's career as theatre director in Italy, since he symbolically chose the play for his *début*, as well as for the closure of Shakespearian productions of the *Piccolo*.

Keywords: *The Tempesta*. Giorgio Strehler. *La tempesta*. *Piccolo Teatro di Milano*. William Shakespeare.

Considerações iniciais

Giorgio Strehler (1921-1997) foi um importante diretor de teatro que se destacou na dramaturgia italiana pela forma criativa com a qual concebia e dirigia as montagens teatrais. Inspirado em grandes mestres do teatro, como Jouvet, Copeau e Brecht, Strehler acreditava que o teatro, muito mais que uma forma de entretenimento, era um canal de informação, conhecimento e reflexão. No ano de 1947, aos 21 anos de idade, Strehler fundou, junto ao seu colega e amigo Paolo Grassi, o *Piccolo Teatro*, no centro da cidade de Milão. Esse fato ficou registrado na história da dramaturgia italiana como importante conquista, pois a Itália passou a ter um teatro estável, aberto ao público, engajado não só em questões artísticas, mas também em questões políticas e sociais. O lema do teatro, segundo Strehler, era “um teatro de arte para todos”³ (*apud* CASCETTA, 1997, p. 29), com encenações de obras célebres para que todos os cidadãos italianos pudessem prestigiar. Atualmente, o *Piccolo Teatro* tem três sedes em Milão: *Piccolo Teatro Grassi* (sede histórica), *Piccolo Teatro Strehler* (sede moderna) e *Piccolo Teatro Studio* (sede de laboratório e estudos teatrais). Todas continuam ativas até os dias de hoje.

A partir do lema do teatro idealizado por Strehler, é compreensível a presença de Shakespeare no repertório do *Piccolo Teatro* desde a sua fundação, na década de 1940, até o final da década de 1970. Afinal de contas, o dramaturgo inglês é um dos expoentes do teatro ocidental. Durante todo esse tempo, Strehler produziu e dirigiu um total de dez peças de Shakespeare na Itália. Delas, sete foram encenadas quase que sucessivamente, ao passo que as outras três foram apresentadas com um intervalo de tempo maior.

³ No original: “Un teatro d’arte per tutti”. Todas as traduções são de nossa autoria.

Pretende-se, no presente artigo, descrever, por intermédio da análise-reconstituição (PAVIS, 2005), duas produções teatrais que foram de grande importância para a dramaturgia italiana e para a carreira do diretor Strehler. Trata-se da montagem *La tempesta*, encenada em 1948 e em 1978, que deixou um importante legado para a dramaturgia italiana moderna. Strehler optou por obras pouco conhecidas do público italiano e revolucionou, em certa medida, a direção teatral na Itália. Além disso, neste artigo, também serão abordadas as outras produções shakespearianas que, de certa forma, também foram importantes para que Strehler fosse reconhecido como diretor teatral.

A análise-reportagem e a análise-reconstrução de espetáculos teatrais

É certo que, no âmbito dos estudos teatrais, o espetáculo é considerado um universo multifacetado, que se constitui dos mais variados e complexos elementos. No âmago desse labiríntico sistema de signos verbais e não verbais, o espetáculo se molda de acordo com o local e o momento histórico em que é encenado. Nesse contexto, é pertinente lembrar que os espetáculos alcançam, também, os mais variados públicos, daí a complexidade e multiplicidade de seus tipos. É igualmente importante recordar que o espetáculo não termina na sua *mise-en-scène*, visto que sua apresentação deixará vestígios, e estes, por sua vez, poderão viabilizar a reconstituição e análise do espetáculo *a posteriori*. Cabe ressaltar, enfim, que a magia do teatro está na reconstituição *ad infinitum* de um espetáculo.

Complementando essa percepção, Pavis (2005, p. XVII) afirma que “a análise do espetáculo se atribui uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez a competência de uma pessoa”. Isso acontece, pois faz-se necessário considerar a multiplicidade e a complexidade dos espetáculos em seus mais variados tipos no momento da análise. Pavis (2005) vai além ao afirmar que a análise também pode ser complexa, tendo em vista o fato de que o analista, que ele supõe ser o espectador, não necessariamente dispõe de um repertório de métodos universais comprovados e reconhecidos universalmente para avaliar a produção. Com efeito, o mesmo autor adverte que

[...] é, pois, com a maior humildade, e sobretudo com a mais elementar prudência, que devemos avançar no terreno do espetacular, campo minado pelas mais variadas contraditórias tendências e as suspeitas metodológicas mais insidiosas, terreno baldio que ainda não viu se desenvolver um método satisfatório e universal. (PAVIS, 2005, p. XVII)

A despeito da carência de métodos de análise sólidos e universalmente reconhecidos, Pavis (2005) contribui significativamente com os estudos de espetáculo ao trazer a lume as definições de tipos de análise, bem como a descrição de cada elemento envolvido nesse processo. A esse propósito, o pesquisador define, *a priori*, dois modelos de análise, a saber: análise-reportagem e análise-reconstituição. O primeiro modelo se refere à análise *hic et nunc*, ou seja, aqui e agora, no momento em que acontece a *mise-en-scène* do espetáculo. O pesquisador compara a análise-reportagem com a narração de um jogo, em que o narrador esportivo comentaria o desenrolar da partida, indicando tudo o que se passa ao longo do evento entre os jogadores:

[...] tratar-se-ia aqui de captar o espetáculo por dentro do calor da ação, de restituir o detalhe e a força dos acontecimentos, de ter a experiência concreta daquilo que toca o espectador no momento da representação, qual é o seu *punctum*, como o espectador é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação, pelas ondas de sensações e sentidos geradas pela multiplicidade e a simultaneidade dos signos. (PAVIS, 2005, p. 5)

À medida que o evento se desenvolve, o espectador/analista deve observar o impacto emocional da encenação sobre o público, incluindo a si próprio. No entanto, nesse tipo de análise, como o espectador/analista observa *in situ* as reações cênicas, podem lhe escapar muitos traços. No teatro ocidental, por exemplo, espera-se que o espectador não manifeste, em alta voz, opiniões e impressões durante o espetáculo. O público poderá se expressar após a apresentação, mas com isso possivelmente “uma parte importante das impressões ‘quentes’ dessa análise reportagem perde-se para sempre, ou pelo menos nos fica soterrada sob as lembranças e racionalizações *a posteriori* das emoções passadas” (PAVIS, 2005, p. 6).

Já a análise-reconstituição se dá a partir dos vestígios do espetáculo, e é justamente feita após a encenação, quando esta não mais existe no tempo e no espaço. Essa modalidade de análise é, portanto,

[...] sempre efetuada *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação assim como os enunciados de intenção dos artistas durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos de todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador). (PAVIS, 2005, p. 6)

Assim, na análise-reconstituição, o pesquisador/analista “reconstrói” o espetáculo a partir dos registros feitos pelas equipes técnica e artística antes, durante e após a *mise-en-scène*. Por isso, o arquivamento do material do espetáculo é imprescindível para a reconstituição de um espetáculo após a encenação, e é somente a partir dessa materialidade que se torna possível analisar um espetáculo.

Pavis (2005) também afirma que a análise-reconstituição comporta tanto o contexto de determinado local e público, suas expectativas e seus aspectos socioculturais, quanto as próprias conjunturas da encenação. Nesse tipo de análise, o crítico tem a oportunidade de olhar o espetáculo sob a ótica externa, o que poderá auxiliá-lo na reconstituição crítica e analítica do espetáculo que fora encenado. Segundo Pavis (2005, p. 7), “a análise reconstituição se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo, pois, conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos”. Porém, um dos desafios desse tipo de análise está justamente em estudar os documentos do espetáculo e, com base neles, tentar reconstituir uma parte da experiência estética do público em relação ao objeto de análise. “Quer a encenação date de ontem ou dos gregos”, dirá Pavis (2005, p. 7), “já é passado irremediável e não conservam dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo”. Devemos assinalar que a reconstrução de experiências estéticas a partir de meios abstratos e mediatizados não permite avaliar dados estéticos que sejam objetivos de fato. No máximo, tem-se acesso parcial a intenções dos criadores e aos efeitos produzidos no grande público, o que torna a análise em si subjetiva.

No presente trabalho, a análise das produções teatrais só foi possível mediante os registros armazenados no arquivo histórico do *Piccolo Teatro* de Milão⁴ após as encenações, uma vez que as produções teatrais foram encenadas há décadas. Isso configura, necessariamente, uma análise-reconstituição. A investigação realizada à luz de materiais visuais, como fotografias; audiovisuais, como vídeos e gravações; e textuais, como registros e resenhas críticas, permitiram entrever parcialmente esses espetáculos que são tidos como marcos da dramaturgia italiana moderna, conforme se verá a seguir.

Strehler e Shakespeare: a presença do dramaturgo inglês no teatro do diretor italiano

“Não foi Brecht ou Goldoni que mais encenei (como tendem a acreditar), mas Shakespeare”,⁵ confessou o próprio Strehler em uma entrevista concedida a Ugo Ronfani (1986, p. 134), publicada no livro *Io, Strehler: una vita per il teatro*. De fato, as peças de Shakespeare tiveram uma presença considerável no palco do *Piccolo Teatro* de Milão, sob a direção de Strehler. Ao longo de trinta anos, a equipe do *Piccolo Teatro* de Milão produziu e encenou dez peças (onze montagens) do autor inglês, a saber: *Ricardo II (Riccardo II)*, *A tempestade (La tempesta)*, *A megera domada (La bisbetica domata)*, *Ricardo III (Riccardo III)*, *Macbeth (Macbeth)*, *Noite de Reis (La dodicesima notte)*, *Júlio César (Giulio Cesare)*, *Coriolano (Coriolano)*, *Il gioco dei potenti (Jogo dos poderosos)*,⁶ *Rei Lear (Re Lear)* e novamente *A tempestade (La tempesta)*. Cabe mencionar que essas peças, sobretudo os dramas históricos e romanos, eram pouco conhecidas pelo público italiano da época, e a escolha do diretor por encená-las se deve ao fato de que, na tradição teatral italiana, sobretudo no repertório do *Grande Attore*, precisamente entre os séculos XVIII e XX, houve uma ausência de encenações das peças históricas do dramaturgo inglês. Conforme observa Strehler (1992), os dramas históricos e romanos de Shakespeare começaram a ser conhecidos na Itália

⁴ Agradecemos à direção do *Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano*, localizado na cidade de Milão, que nos forneceu materiais para análise das montagens teatrais de Strehler.

⁵ No original: “Non sono dunque Brecht o Goldoni, come si tende a credere, gli autori Che ho più rappresentato; è Shakespeare”.

⁶ A montagem é composta por três partes da peça *Henrique VI*.

após a publicação do livro *Shakespeare, nosso contemporâneo*, do crítico literário polonês Jan Kott, publicado pela primeira vez em 1961. Assim, com espírito revolucionário e criativo, Strehler não poupou esforços para presentear o público italiano com um repertório autêntico, o qual contaria com a *mise-en-scène* de peças shakespearianas raramente ou mesmo nunca encenadas na Itália.

Nessa tarefa de levar Shakespeare ao público italiano, o diretor certamente enfrentou alguns desafios, visto que Strehler, avesso à tradição teatral do *Mattatore*,⁷ propunha uma nova forma de fazer teatro, na qual as encenações seriam dirigidas por um único diretor e haveria a integração e participação dos atores ao longo de todo o percurso preparatório da *mise-en-scène*. Todavia, o diretor, engajado nessa nova forma de fazer teatro, mergulhou na encenação de uma peça shakespeariana que estava fora da esfera da recitação do *Grande Attore*, pois entendia que encenar as peças do dramaturgo inglês menos conhecidas na cultura italiana seria uma forma de oportunizar inovação para a dramaturgia do país na época. Nos estudos de Polissistema Literário de Even-Zohar (1990), ao privilegiar obras pouco conhecidas do público italiano, a atitude de Strehler incorporava novos padrões a um sistema que, já consolidado, talvez não apresentasse mais elementos inovadores a serem explorados naquele momento.

No que tange aos procedimentos de preparação para levar os textos shakespearianos ao palco, o diretor italiano se envolvia exaustivamente na escolha dos signos audiovisuais que comporiam as encenações sob a sua direção. Para Strehler, levar um texto ao palco, sobretudo um texto shakespeariano, era um ato de coragem e, principalmente, de humildade. De fato, Strehler, ao tomar uma peça para encenar, pesquisava e contextualizava o texto para seu público, sempre com considerável cuidado e atenção a fim de não fazer cortes e/ou modificações radicais que pudessem afastar o texto de sua essência. No palco, por outro lado, o diretor italiano não poupava criatividade para construir os elementos audiovisuais do espetáculo. Em *Inscenare Shakespeare*, Strehler (1992) revela que o teatro não deveria servir como forma de desrespeito ao texto do autor. Deveria, ao contrário,

⁷ Segundo Horowitz (2004, p. 24), “[...] a performance *mattatore* consiste na atuação sem qualquer direção, sobretudo porque muitos desses atores [que são chamados de *mattatore*] eram seus próprios diretores”.

contribuir para que o texto se tornasse, por intermédio de sua contextualização no palco, veículo de informação e ensinamento para o público. Diante desses fatos, é possível afirmar que a relação de Strehler com a obra de Shakespeare, desde o início, foi profícua sob três principais pontos de vista: *crítico*, pelas pesquisas realizadas a partir de suas produções; *estético*, pela beleza visual e textual de suas produções; e *reflexivo*, pelo poder das montagens em fazer com que o público refletisse sobre as encenações do dramaturgo inglês em vez de simplesmente assisti-las como mera forma de divertimento.

Strehler (1992, p. 7) reconhece que levar Shakespeare aos palcos, sobretudo ao italiano, é uma tarefa árdua, um processo muito mais complexo do que produzir peças de outros autores: “levar Shakespeare aos palcos não é a mesma coisa que levar Goldoni, Molière, Racine ou Brecht, Pirandello, ou qualquer outro texto contemporâneo”.⁸ O procedimento de transição página-palco é muito mais desafiador em todos os sentidos: tradução textual, detalhes na preparação dos elementos verbais e não verbais e construção dos personagens. Como um diretor comprometido e apaixonado pelo seu *métier* artístico, Strehler se envolvia profundamente em todos os passos da constituição das montagens e seus detalhes: desde o estudo prévio do texto até o produto encenado no palco.

La tempesta de 1948: o início do percurso shakespeariano de Strehler

Em 1948, um ano após a fundação do *Piccolo Teatro*, Strehler abriu a temporada shakespeariana com *Riccardo II*, peça histórica pouco conhecida pelo público italiano. O diretor almejava gerar uma importante reflexão política e social acerca da repressão oriunda do fascismo, cujas consequências se faziam ainda muito presentes e influenciavam de maneira decisiva as artes, sobretudo o teatro. Vale lembrar que a sociedade também estava marcada pelos traumas da Segunda Guerra Mundial, terminada anos antes.

⁸ No original: “Mettere in scena Shakespeare sia un'altra cosa del mettere in scena, che so, Molière, o Goldoni, o Racine, Brecht, o Pirandello o anche un testo contemporaneo”.

Para desvendar os enigmas de uma peça histórica e pouco conhecida na dramaturgia italiana, as equipes técnica e artística embarcaram em uma exaustiva tarefa de descobrimento dos mistérios desse texto histórico e lírico de Shakespeare. A tradução do texto para a língua italiana foi feita por Lodovici, membro da equipe de Strehler. É pertinente mencionar aqui que, após a tradução de *Ricardo II* para o italiano, a editora italiana Einaudi coordenou um projeto de tradução mais audacioso, cujo objetivo era traduzir peças shakespearianas, adequando-as às necessidades da cena italiana contemporânea. Em *Inscenare Shakespeare*, Strehler (1992) descreve, em breves palavras, o que *Ricardo II* representou para ele e para sua equipe:

Aquele *Ricardo II* que vai muito além do drama histórico, mesmo que a história seja seu tecido fundamental, que é fulguração lírica e questionamento acerca da fragilidade humana. Isso e muito mais permaneceu como conquista da juventude, junto a uma fascinação e uma atenção do coração que ainda hoje continuam.⁹ (STREHLER, 1992, p. 18)

Riccardo II, resultado de um projeto laborioso e desafiador para a equipe de Strehler em vários aspectos, constituiu o *début* do diretor italiano no *Piccolo Teatro*. Segundo Ronfani (1986), a tensão da equipe foi substituída por profundos suspiros de alívio após o término da apresentação. No mesmo ano, após a exitosa encenação de *Riccardo II*, Strehler levou ao palco italiano a tragicomédia shakespeariana intitulada *A tempestade*. A peça foi encenada ao ar livre nos Jardins de Boboli, em Florença, no verão de 1948. Assim como *Riccardo II*, *La tempesta* foi um marco importante na carreira de Strehler e sua equipe naquele ano. Segundo Anzi (2001), o diretor, valendo-se de sua habilidade criativa, conseguiu reunir em sua encenação duas tradições teatrais importantes para a dramaturgia italiana: a *Commedia dell'arte*, inserida nas cenas de Stefano e Trinculo; e a encenação ao ar livre, cujo intuito era criar atmosferas fantásticas em meio a natureza.

⁹ No original: “Quel Riccardo II che va molto al di là del dramma storico anche se la storia è il suo tessuto fondamentale, che è folgorazione lirica e interrogazione sulla fragilità umana, questo e tanto altro è rimasto come una conquista della gioventù, insieme ad una meraviglia e una attenzione del cuore che continua ancora”.

Dessa vez, a tradução do texto ficou aos cuidados de Salvatore Quasimodo, poeta italiano que traduziu vários textos para Strehler. Na opinião do diretor, a tradução de Quasimodo foi significativa no contexto teatral italiano, pois foi a primeira a proporcionar *A tempestade* no teatro de prosa no país. Antes disso, conforme Anzi (2001), a peça shakespeariana era encenada em forma de musical, com cortes radicais no texto em detrimento das exigências cênicas. O cenário foi construído por Gianni Ratto. Segundo Arthur Horowitz (2004), Ratto conseguiu transformar a ilha de Próspero em uma península circular e dois terços do palco estava circundado por água. Além disso, o cenário contou com a “participação” de uma população de sapos que foram capturados de uma fonte dos Jardins de Boboli. Durante a apresentação, sobretudo nos momentos de silêncio, o público conseguia ouvir o coaxar desses anfíbios. Com isso, houve uma feliz coincidência com a fala de Caliban (ato III, cena II), quando o personagem relata os ruídos da ilha, os sons e as doces melodias que, segundo ele, deleitavam sem ferir.¹⁰

No que concerne aos figurinos, estes foram confeccionados levando-se em conta toda a magia que permeia o enredo de *A tempestade*. Com tecidos luminosos e coloridos, os figurinos se destacavam sob as luzes de cada cena. Conforme conclui Anzi (2001), o jogo de luzes coloridas, os efeitos especiais, o figurino dos personagens, feitos com tecido luminoso de tons rosa e azul, contribuíram para criar a atmosfera de fábula que norteia a encenação de Strehler. No entanto, apesar de toda a magia construída na encenação e a inovação inserida no teatro italiano da época, o diretor não ficou satisfeito com o espetáculo. Na sua percepção, não houve uma preparação suficiente para levar *A tempestade* shakespeariana aos palcos. Em seu depoimento, Strehler (1992, p. 21) afirma que “daquele erro nasceu *La tempesta*, sempre com poucos ensaios, pouca reflexão e com muito medo superado pela necessidade de fazer acontecer o espetáculo, custasse o que custasse”.¹¹

No ano de 1986, quarenta anos após a encenação de *A tempestade* nos Jardins de Boboli, o diretor, em entrevista a Ugo Ronfani, reconhece com pesar que

¹⁰ “The isle is full of noises/Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not” (SHAKESPEARE, 1974, p. 1.626).

¹¹ No original: “In quell’equivoco nacque *La tempesta*, sempre con poche prove, poca riflessione, molto timore spazzato via dalla necessità di far andare in scena lo spettacolo, costi quello che costi”.

a preparação para a encenação dessa tragicomédia shakespeariana ocorreu de forma imatura e intempestiva. Revela, também, que foi ingênuo na construção física dos personagens que compunham a encenação e confessa que, se pudesse fazer uma nova versão da peça shakespeariana nos Jardins de Boboli, daria mais leveza ao personagem Caliban. Além disso, acentua a importância e a centralidade de Próspero no enredo (RONFANI, 1986). Embora estivesse insatisfeito com os resultados, o diretor reconhece que a encenação trouxe um grande aprendizado para ele como diretor e para sua equipe artística: “saí daquela produção shakespeariana muito mais ciente da complexidade dos problemas que enfrentaria no futuro. Acredito que aquele foi um momento importantíssimo para meu percurso formativo, mesmo que tenha sido brutal e violador”¹² (STREHLER, 1992, p. 22).

No ano de 1978, para encerrar o ciclo das peças shakespearianas no *Piccolo Teatro*, Strehler produziu novamente *A tempestade*. Conforme se verá a seguir, a encenação foi resultado de uma longa e exaustiva preparação da equipe e deixou uma contribuição importante na tradição teatral italiana do século XX.

***La tempesta* de 1978: um marco na tradição teatral italiana**

“Não há nada, absolutamente nada, na *Tempesta* strehleriana que não pareça estar dotado de um estado de graça”, afirmou Sergio Escobar (2007), atual diretor do *Piccolo Teatro* de Milão em seu texto *La tempesta del Piccolo*. A segunda montagem da peça dirigida por Strehler, encenada precisamente no dia 28 de junho de 1978, no Teatro Lírico de Milão,¹³ é realmente um espetáculo único. Strehler é capaz de expor todo seu potencial criativo e sua experiência no âmbito dramático, dando continuidade ao sucesso de *Re Lear*, encenado seis anos antes. A inserção de certos

¹² No original: “Uscii da quel mettere in scena Shakespeare molto piú consapevole e molto piú conciente della complessità dei problemi da affrontare nel futuro. Credo, per un altro verso, che quello fu un momento capitale del mio lavoro formativo. Anche se fu un momento brutale e violentatore”.

¹³ A encenação de *La tempesta* deveria acontecer no *Piccolo Teatro*, porém, por questões de espaço, Strehler transferiu-a, com pesar, para o Teatro Lírico de Milão, inativo desde a década de 1980. Esse fato está registrado no diário de Gaipa, do dia 25 de março (2012, p. 46): “por razões de espaço cênico e de condições técnicas – e até em consideração a uma economia maior – o espetáculo foi transferido para o Lírico” [“Ragioni di spazio scenico, di condizioni tecniche – e anche la considerazione di una resa economica maggiore – hanno portato al trasferimento dello spettacolo, dal Piccolo al Lírico”].

detalhes e invenções cênicas pelo diretor e sua equipe confirmam suas habilidades e atribuem a *La tempesta* características inexistentes em outra produção de tal obra shakespeariana. Conforme resume Escobar (2007, VII), “*La tempesta* é genial pela Ariel ‘voadora’ de Giulia Lazzarini, pela pureza da cenografia de Luciano Damiani, autor também dos figurinos e pela trilha sonora de Fiorenzo Carpi”. Curiosamente, a segunda produção da peça shakespeariana foi, entre todas as obras do bardo, a única que Strehler repetiu. A peça em nada tem a ver com o espetáculo feito no “calor da juventude”, em uma “noite encantada nos Jardins de Boboli” daquele ano de 1948, conforme declarava o próprio diretor (STREHLER, 1992, p. 20). A primeira edição, no entanto, tão jovial, não deixou de arrancar calorosos aplausos do público, segundo a crítica da época.

Em 1978, trinta anos após sua primeira *La tempesta*, Strehler levou ao palco uma montagem madura e experiente, sendo capaz de explorar inesgotável e profundamente o texto do dramaturgo inglês em suas mais variadas facetas (política, histórica, artística) por meio de signos ricos em detalhes que extrapolaram de forma criativa todos os limites da linguagem verbal. Foi em grande estilo que o diretor encerrou seu histórico de *mise-en-scène* de espetáculos shakespearianos. No longo hiato entre as duas produções, o diretor parece ter compreendido a plenitude da obra em questão e apropriar-se dela, extraíndo os detalhes mais ricos e significativos de sua arquitetura. Compreende, pois nos mostra em seu espetáculo, que *A tempestade* shakespeariana gira em torno de um conjunto “triplo” de significados. O primeiro deles reside na história da colonização, enquanto o segundo está na história do próprio teatro. O terceiro significado encontra-se na história do mundo. Essa intuição aguçada do diretor frente ao texto shakespeariano nos leva a perceber o quanto a sua maturidade, tanto artística quanto interpretativa, ampliou-se com o passar dos anos, tornando-se evidente na preparação e na encenação desta produção e da subsequente em *Re Lear*.

Segundo Strehler, *La tempesta* surgiu em um período complexo para o *Piccolo Teatro* (1976/1977) em decorrência das várias montagens apresentadas e dirigidas pelo próprio diretor na Itália e em outros países da Europa. Entre as montagens, Strehler apresentava concomitantemente *Re Lear*. Ademais, era um

momento politicamente caótico para a sociedade italiana. O final da década de 1970, como consequência dos Anos de Chumbo, é caracterizado por desordenada luta política que, segundo o diretor, tinha proporção apocalíptica. Segundo Strehler (1992, p. 104), “um apocalipse no qual tudo se confunde e no qual tudo se anula”. Usurpação, vingança, luta pelo poder e exploração são alguns dos temas que permeiam *A tempestade* e que caracterizavam a sociedade italiana da época. Logo, produzir novamente a peça parecia necessário naquele contexto. Como não poderia ser diferente, os gritos de protestos da sociedade por uma Itália mais humana e justa ecoaram no teatro e chegavam ao palco, onde a equipe trabalhava na preparação do espetáculo. A dura realidade de fora adentrava os portões do teatro, influenciando, decisivamente, os que ali se encontravam para assistir ao espetáculo. De fato, Strehler (1992, p. 104) registrava em seu diário: “a história chegou pontualmente dentro das paredes fechadas de um teatro, onde um pequeno grupo estava trabalhando com as palavras de um grande poeta para inventar sonhos”.¹⁴

Evento resultante dessa contínua luta pelo poder político e de toda a tirania que se fazia presente à época foi o caso do assassinato do primeiro ministro Aldo Moro. Após permanecer cinquenta e cinco dias em cativeiro, Moro foi encontrado morto, tendo sido assassinado por membros das Brigadas Vermelhas (*Brigate Rosse*) em um carro no centro de Roma. O episódio ocorreu no dia 16 de maio de 1978 e inquietou sobremaneira a sociedade italiana, sendo considerado um dos mais emblemáticos casos de violência daquele ano. Grande parte da população italiana vivia em constante tensão, oriunda especialmente dos atos tirânicos no âmbito político. Os que se opunham ao governo sofriam duras consequências. Ao ser entrevistado por Ronfani (1986, p. 147), Strehler comenta com pesar o que o caso Moro representou para o país e como aquele assassinato influenciou sua preparação e condução de *La tempesta*:

¹⁴ No original: “La storia è arrivata puntualmente dentro i muri chiusi di un teatro, in cui una piccola collettività stava lavorando sulle parole di un grande poeta per inventare sogni”.

Quero lembrar que *La tempesta* foi por mim reproduzida em um momento que, para muitos de nós, representava o Apocalipse. Era a trágica temporada do assassinato de Aldo Moro, uma época na qual tudo parecia confundir-se e anular-se. Revolta, assassinato calculado, ritual político: tudo dentro de uma assustadora indiferença. E assim a história entrava no lugar onde construíamos nosso espetáculo, sobre o 'palco-mundo', onde sonhos e realidade se unem para expressar uma rejeição do nada, uma vontade de se opor à dissolução da razão.¹⁵

Os atos políticos de repressão e censura repercutiam também no teatro e em suas estruturas. Em uma época tão difícil, o teatro era considerado, pelo Estado, um desperdício de dinheiro e um lugar onde absurdos incompreensíveis ocorriam. Eram os anos de condenação dos teatros estáveis e de ascensão das cooperativas teatrais feitas por todos, as quais Strehler definia como "teatro da retaguarda". O caso Moro abalou tanto as estruturas preparatórias de *La tempesta* strehleriana que, no dia do sequestro do referido ministro, em 16 de março de 1978, os ensaios para o espetáculo foram cancelados. Houve passeata nas ruas e o país se encontrava de luto pelo acontecimento. Encenar *La tempesta* em um momento tão difícil para o país no âmbito político significava, portanto, trazer para o palco uma reflexão mais profunda e civil acerca desses eventos.

Para Strehler (1992, p. 100), "uma escolha no âmbito do teatro nasce sempre de uma circunstância mais ou menos favorável, de sensações de oportunidades e necessidades".¹⁶ *La tempesta* surge, então, em um momento em que a palavra shakespeariana serviria de lição, quiçá até de consolo para uma sociedade que vivia sob o controle da tirania política. Nas palavras de Melchiori (1992, p. 12), "Shakespeare não pertence somente a seu tempo, mas a todos", basta transportá-lo e contextualizá-lo de acordo com os acontecimentos de determinada sociedade, em determinado tempo e local. Strehler, nesse sentido, foi ao encontro do que afirma

¹⁵ No original: "Ma voglio ricordare che *La tempesta* fu da me riproposta in un momento che a molti di noi si presentava con tutti i conotati dell'Apocalisse. Era la tragica stagione dell'assassinio di Aldo Moro, un'epoca in cui tutto pareva confondersi ed annullarsi, rivolta, calcolato assassinio, rituale politico, dentro una spaventosa indifferenza. E così la storia entrava nel luogo in cui noi costruivamo il nostro spettacolo, sul palcoscenico-mondo dove sogni e realtà vorticavano a esprimere il rifiuto del nulla, la volontà di opporsi al dissolvimento della ragione".

¹⁶ No original: "Una scelta nel teatro nasce sempre da circostanze più o meno favorevoli, da sensazioni di opportunità e di necessità".

Melchiori (1992), ou seja, atualizou Shakespeare ao transpor *La tempesta* para aquele contexto peculiar da Itália em fins da década de 1970.

Considerando, então, a relevância e o desafio que implicava encenar *La tempesta*, quer por suas características intrínsecas ou pelo momento histórico no qual Strehler atuava, quer pelo o que ela representa no percurso artístico de Strehler como diretor, o trabalho de preparação para levá-la ao palco foi também de inesgotável pesquisa, primeiramente textual (no cuidado de tradução do texto) e, posteriormente, cênica (tradução intersemiótica). Conforme nos revela Strehler (1992, p. 106), “nunca, como nesta *Tempesta*, sentimos a falível, desesperadora e triunfal grandeza e responsabilidade de nosso trabalho”.¹⁷ Logo na primeira carta que escreveu a Lombardo, em agosto de 1977, o diretor deixou registrado o peso da grande responsabilidade em revisitar a obra de Shakespeare, revelando sua insegurança, seu medo e, ao mesmo tempo, sua fascinação em desenvolver tal trabalho: “com estes terrores, com este quase tremor de maravilha, diante de uma obra-prima absoluta, tenho que pensar em um espetáculo o mais correto possível, o mais claro e mais compreensível possível, pelo menos em uma parte de sua realidade” (LOMBARDO; STREHLER, 2007, p. 6).¹⁸

A preparação da peça teve duração de quase um ano de análise sistemática do texto e de construção de seus elementos cênicos. Em suas anotações de direção, Strehler (1992) afirma que o trabalho de produção de *La tempesta*, sobretudo a preparação textual (que, segundo o diretor, foi a mais inquietante), contou com a participação de uma equipe de estudiosos e críticos de literatura e de tradutores. O grupo, liderado por Strehler, discutia intensamente o texto shakespeariano antes de levá-lo ao palco, onde seria combinado com os elementos não verbais da produção. Lombardo, com a colaboração de Strehler, trabalhou na tradução no par linguístico inglês/italiano. Foram seis meses de muitas trocas de cartas e encontros entre os dois durante o trabalho de tradução interlingual. Strehler teve a ideia de propor duas traduções, visto que seu trabalho com Lombardo lhe mostrou, na prática, que o texto

¹⁷ No original: “Mai come in questa Tempesta abbiamo sentito la falibile, dispersante, trionfale grandezza e responsabilità del nostro mestiere”.

¹⁸ No original: “Con questi terrori, con questo tremore di meraviglia quasi, davanti ad un capolavoro assoluto, devo pensare ad uno spettacolo il più possibile giusto, il più possibile chiaro e comprensibile, almeno in una parte della sua realtà”.

dramático passa por uma espécie de metamorfose até chegar à cena. Na proposta de Strehler, temos então um texto para “ser lido”, ou seja, sua tradução literária; e outro direcionado exclusivamente “à cena”.¹⁹ Este último é, portanto, mais dinâmico, mais flexível e adaptável a mudanças mais radicais provenientes do ritmo das frases que serão enunciadas no palco.

Inspirado pelas teorias propostas por Kott (2009), Lombardo empenhou-se na análise e interpretação do texto shakespeariano, contribuindo assim de forma decisiva para as “primeiras intuições cênicas” daquela montagem (STREHLER, 1992, p. 102). O diretor revelou em seus apontamentos ter pensado primordialmente na tradução e não na sua produção cênica, pois acreditava residir no texto a chave para a resolução dos desafios impostos pela cena. Assim, nas palavras de Strehler,

Uma tradução para o teatro deveria ter duas versões: uma para a cena que ‘ninguém deve ler’ e outra ‘para ler’. As duas versões são uma coisa só, com dois aspectos. Nunca se fez algo do gênero [...]. Assim, poderiam existir duas *Tempeste* traduzidas, uma o roteiro posto em cena, para o trabalho e para o espetáculo e outra para a publicação literária. As duas versões são análogas, se correspondem perfeitamente, mas uma é mais plástica, mais para ser usada e integrada na cena, enquanto que a outra é mais severa, mais formal, mais solitária e, eu diria, até mais rigorosa.²⁰ (LOMBARDO; STREHLER, 2007, p. 15)

Pode-se dizer que a postura conservadora de Strehler frente ao texto shakespeariano garantiu que a obra do bardo não fosse radicalmente modificada em sua encenação. A mudança mais aparente foi o corte da cena da “mascarada” nupcial no ato IV. Por se tratar de uma cena complexa e altamente importante na trama, que envolve decisivamente a presença de magia, o diretor achou melhor omiti-la a correr

¹⁹ O resultado do *insight* artístico de Strehler foi publicado em *La tempesta tradotta e messa in scena* (2007), no qual o diretor apresenta as duas traduções de *A tempestade* para o italiano, possibilitando, assim, uma leitura comparativa da tradução literária e da tradução para a cena. Vale dizer que a tradução de *A tempestade* rendeu duas publicações a Lombardo, ambas dedicadas a Strehler: a primeira edição publicada pela Editora Garzanti, em 1984; e a segunda, pela Feltrinelli, em 2004.

²⁰ No original: “Una ‘traduzione’ per il teatro deve avere due versioni: una per la scena che nessuno “deve leggere” e l’altra invece “per leggere”. Le due versioni sono una sola cosa con due aspetti. Non si è mai fatto una cosa del genere. [...] Così, potrebbero esserci “due *Tempeste*” tradotte, una il copione messo in scene per il lavoro e per lo spettacolo. L’altra per la “pubblicazione letteraria”. Le due versioni sono analoghe, si corrispondono perfettamente, ma l’una è più plastica, più da usare e integrare sulla scena, l’altra più severa e più “formale”, più solitaria, più rigorosa, direi”.

o risco de construir uma cena superficial e mal produzida. A “mascarada”, portanto, foi substituída pela fala de Próspero, que anuncia, de braços abertos, o casamento dos dois jovens apaixonados. Esta foi a solução encontrada por Strehler para substituir a cena da “mascarada”, e com isso o diretor parece evidenciar o fato de que o casamento dos jovens foi também resultado de sua arte.

Já os elementos que constituem o espetáculo – luzes, movimentos, sons, ritmos, cenário, figurinos e até mesmo os silêncios – formam o tecido que materializa a percepção criativa e poética do diretor. Essa percepção redundante em composição cênica que se desenvolve em um palco vazio, com um cenário escasso de detalhes e de objetos, o que coloca em evidência a natureza metateatral de *A tempestade*: o espaço vazio é a metáfora de ilha deserta, que será ocupada pelos personagens. Controladas por Próspero, as ações dos demais personagens e os sons, vozes e ruídos por eles produzidos darão vida a diversos acontecimentos do enredo.

O palco vazio, além de realçar a ideia da metateatralidade, nos remete à mensagem da colonização e exploração de novas terras que ressoa com tanta força na obra shakespeariana: os mistérios do novo mundo, os desafios e as vidas que serão formadas naquele lugar. Conforme define Lombardo (1992), a ilha de Próspero aparece como mundo, como América, como mito, como paraíso terrestre após o pecado, como epítome, como anúncio de todas as ilhas que surgirão posteriormente. Para Strehler (1992, p. 118), a natureza de *La tempesta* é concreta e, ao mesmo tempo, abstrata: “uma ilha deserta, em meio ao mar. Uma ilha distante e, ao mesmo tempo, próxima (América, Bermuda – ilhas misteriosas varridas pelo vento, onde se pode colher o orvalho à meia noite) e simbólica (o mundo) e o teatro-mundo”. Portanto, o palco vazio que caracteriza a ilha de Próspero é onde o teatro, a colonização e a vida podem acontecer. Capturando o sentido da interpretação (e também da criatividade) de Strehler acerca do conflito entre natureza humana e magia que existe na ilha de Próspero, Damiani produziu um cenário sugestivo, capaz de conduzir o espectador a uma visão mista, mescla de sonho e de realidade. É o efeito que Strehler aparentemente desejava criar em sua *La tempesta*, conforme ele mesmo revela: todo o encantamento e mistério devem ser humanos, produzidos no palco pelos atores, de tempos em tempos (LOMBARDO; STREHLER, 2007). Esse encanto que confunde e

é ao mesmo tempo aprazível aos olhos e ouvidos do espectador é composto por meio de alguns recursos, como a inserção de telas finas, quase transparentes, expostas no palco como paredes que limitam os espaços; de uma jangada “móvel”, que caracteriza a ilha de Próspero; além do jogo de luzes, que marca a posição do sol e, portanto, as horas que se passam na ilha. Aliás, Strehler acreditava que Ariel, ao dizer a hora para Próspero, se orientava pelo Sol.

Ademais, as luzes, indicadoras do “tempo solar”, são também importantes para demarcar os territórios onde estão os personagens, que se encontravam dispersos em consequência de um naufrágio. No decorrer do espetáculo, a jangada de madeira, que indica a ilha de Próspero, assume diferentes formas e o cenário ganha diversos aspectos. Conforme define Casiraghi (2012, p. 13), “a ilha se transforma em um pedal munido de três portais de teatro e seccionada em dois triângulos que, assumindo formas diversas, são capazes de criar, a cada vez, imagens, lugares e paisagens diversas”.²¹ Por exemplo, na primeira cena do segundo ato, que corresponde ao momento em que os naufragos se encontram e conversam sobre o incidente e o desaparecimento de Ferdinando, uma vegetação caracterizada por ramos de árvores colocados ao lado da jangada cresce na ilha e se encaixa perfeitamente com a fala de Gonzalo: “A erva, como é exuberante e vigorosa. E como é verde!”²² (LOMBARDO; STREHLER, 2007, p. 190). Ao mesmo tempo, o lado esquerdo da jangada, signo que indica o outro lado da ilha, é sutilmente levantado.

Além do cenário, Damiani confeccionou os figurinos, que também possuem características marcadamente autênticas e criativas. As peças explicitam as características físicas dos personagens, bem como a sua função na trama. Assim como os demais elementos do espetáculo, a confecção dos figurinos teve a supervisão direta e ativa de Strehler. Nas cartas que trocava com Lombardo, Strehler fazia uma análise da construção cênica dos personagens ao mesmo tempo em que analisava suas falas. A discussão acerca das escolhas tradutórias do texto conduzia o diretor a pensar e a refletir na tradução intersemiótica para a composição dos

²¹ No original: “L’isola si transforma così in una pedana munita di tre botole da teatro e sezionata in due triangoli che assumendo forme diverse possono creare, di volta in volta, immagini, luoghi e paesaggi diversi”.

²² No original: “L’erba, com’è lussureggiante e vigorosa! E com’è verde!”.

personagens. Próspero, por exemplo, como mago, homem da “arte” do teatro, veste-se com um manto longo, de cor clara e com aspecto envelhecido. Shakespeare o apresenta vestindo um *magic garment*. Apesar de as escolhas tradutórias da equipe de Strehler manterem-se mais presas ao texto original, esse manto, na concepção de Strehler, caracteriza Próspero mais como um homem pobre do que como um mago. No entanto, ao final do espetáculo, o personagem abandonará seus poderes mágicos e por isso deve abandonar também as suas vestimentas. Assim, restitui-se à peça o valor de *magic garment* atribuído pelo autor no texto original.

O espetáculo strehleriano demonstra que a arte teatral tem o poder de transformar o público e as sociedades como um todo. *La tempesta* representa a conclusão de um projeto audacioso de uma nova teatralidade que começou com *Re Lear*, em 1972. Coincidência ou não, as duas obras shakespearianas se consubstanciam e culminam no ciclo dos espetáculos shakespearianos produzidos por Strehler. Em *La tempesta*, como continuação do projeto shakespeariano que ilustra o teatro em sua amplitude, o diretor nos mostra, valendo-se da metateatralidade, como essa magia da “metamorfose” acontece e a riqueza de significados que há por detrás de cada montagem teatral. Revela-nos que o teatro é inspirador, construtor de ideias e ponto máximo de reflexão, de aprendizado e de transformações.

Considerações finais

As categorias de análise abordadas neste artigo, especialmente a análise-reconstituição, permitem afirmar que o percurso shakespeariano de Strehler foi marcado por dois grandes momentos. O primeiro, se não o mais difícil, foi talvez o mais desafiador. Compreende os primeiros anos do *Piccolo Teatro* e os primeiros trabalhos shakespearianos do diretor sob o ponto de vista cênico (anos 1940 e início dos anos 1950). Nesse período, percebe-se em Strehler uma constante insatisfação acerca de seu trabalho como diretor e produtor e a sua constante luta para lidar com uma sociedade teatral resistente ao seu papel de “diretor”. A evidência disso é que Strehler reconhece, ao se referir às produções dessa época anos mais tarde, que

poderia tê-las feito diferente. *Riccardo II*, encenada em 1947, e *La tempesta*, encenada em 1948, foram concebidas nessa época.

O segundo momento inicia, enfim, após o retorno do diretor ao *Piccolo*, já na década de 1970. Nesse período, Strehler está mais seguro (e certamente mais experiente) para enfrentar as peças shakespearianas. Foi uma fase marcada pela maturidade artística e intelectual do diretor, que pode ser conferida sobretudo nas últimas encenações shakespearianas – *Re Lear* e *La tempesta*. Ambas são produtos da experiência do diretor, com detalhes cênicos e textuais pensados para um teatro muito mais engajado com a política, com a sociedade e, sobretudo, com a história. Essa visão está relacionada ao teatro-mundo a que Strehler aponta em seus diários: um teatro social, humanizador, educativo, enfim, um teatro revolucionário.

A presença shakespeariana na Itália alcança, sem dúvida, sua plenitude com Strehler, graças ao potencial artístico, intelectual e estético explorados em seus espetáculos. As anotações de direção e as cartas trocadas com os atores e equipe técnica acerca dos textos formam um rico material crítico de estudo e pesquisas sobre a presença de Shakespeare nos teatros italianos. O diretor foi capaz de promover uma relação dialógica entre Shakespeare e o seu país, abrindo as portas para um modo mais criativo e mais inovador de encenar as peças do dramaturgo inglês para o público italiano.

Referências

ANZI, Anna. *Shakespeare nei teatri milanesi del novecento*. Bari: Adriatica, 2001.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CAMILOTTI, Camila Paula. *Shakespeare na Itália: construção intersemiótica de Re Lear e La tempesta em Giorgio Strehler*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2014.

CASCETTA, Annamaria. Le intenzioni degli esordi. In: BENTOGGIO, Alberto; MAZZOCCHI, Federica (org.). *Giorgio Strehler e il suo teatro*. Settimana del Teatro, 22-26 Aprile 1996. Roma: Bulzoni Editore, 1997. p. 29-37.

- CASIRAGHI, Stella. *Lettere sul teatro*. Milano: Rosellina Archinto, 2000.
- ESCOBAR, Sergio. La Tempesta del Piccolo. In: LOMBARDO, Agostino; STREHLER, Giorgio. *La tempesta tradotta e messa in scena*. Roma: Donzelli, 2007. p. VII-VIII.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p.45-51, 1990.
- GAIPA, Ettore. *Il metodo Strehler*: Diari di prova della Tempesta scritti da Ettore Gaipa. Milano: Skira Editore, 2012.
- GRIGA, Stefano Bajma. *La tempesta di Giorgio Strehler*. Pisa: Edizioni ETS, 2003.
- HOROWTIZ, Arthur. *Prospero's True Preservers*. Newark: University of Delaware, Press, 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nostro contemporaneo*. Tradução de Vera Petrelli. Milano: Feltrinelli, 2009.
- LOMBARDO, Agostino; STREHLER, Giorgio. *La tempesta tradotta e messa in scena 1977-1978*. Roma: Donzelli editore, 2007.
- LOMBARDO, Agostino. *Strehler e Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- MELCHIORI, Giorgio. *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*. 2. ed. Bari: Editori Laterza, 2020.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- RONFANI, Ugo. *Io, Strehler. Una vita per il teatro: conversazioni con Ugo Ronfani*. Milano: Rusconi, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.
- STAMPALIA, Giancarlo. *Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*. Milano: Marsilio, 1997.
- STREHLER, Giorgio. *Inscenare Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editore, 1992.