

**A crítica e a Crítica Genética.
Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral.**

Texto publicado inicialmente com o nome de **A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral** em - *Gestos* 43 (Abril, 2007) – pgs. 13-32.

Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em academia.org .

Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás
robson.correa.camargo@gmail.com

Sempre que a crítica se coloca frente ao espetáculo teatral a questão que emerge imediatamente é a da limitação dos instrumentos desta crítica ao aproximar-se de seu objeto. Esta limitação tem dois aspectos. A primeira de ordem estrutural. Faz parte da natureza de qualquer objeto, e sobretudo do artístico, impedir que seja desvelado, descoberto e desvendado em todas as suas instâncias. Por mais minuciosa ou inovadora que seja uma abordagem, ficarão sempre pontos de vista a serem atingidos, sendo esta limitação não uma incapacidade, mas uma qualidade da profissão crítica. Esta requer uma constante e necessária evolução e um retorno constante à peça de análise e seu estudo deve ser resultado de um esforço coletivo e contínuo, promovido por aproximações sucessivas e diálogos recorrentes. O objeto artístico tem um caráter protéico, multiforme, mutante, impelido pelo nível de percepção do público vário e por sua constante inscrição nos novos tempos, assim também deve estabelecer a crítica a sua metodologia.

O teatro, objeto da crítica teatral, é o lugar do acontecer das ambigüidades, onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo. O vocábulo grego *théatron* estabelece o local físico do espectador, “lugar aonde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o

drama como complemento visto, real e imaginário. O representado no palco é imaginado de outra(s) forma(s) pela platéia. A audiência vê o que não quer ver e finge não ver o que se vê. Os atores e sua equipe trabalham para produzir a ilusão do que não é mostrado. Algumas vezes, com certa culpa, tenta-se dizer que a ilusão é uma ilusão, uma cegueira cultural consentida.

Toda reflexão que tem o drama como objeto tem que se apoiar nesta tríade: quem vê, o que se vê e o imaginado (o não visto). O teatro é um fenômeno que existe realmente nos espaços, do presente e do imaginário, e nos tempos coletivos, individuais e históricos que se formam a partir desses espaços. Este comportamento instável e múltiplo da experiência teatral, vivido nos palcos e pelas platéias, requer um re-questionamento constante de seu edifício crítico.

Se o teatro perambula pelos caminhos do ser e o do não ser, pois muito dele se forma como não ser, como definir os gêneros, estilos, formas, períodos e movimentos que freqüentam seus espaços? Certamente não é na segurança de conceitos imutáveis. Não é essa uma lida fácil, nem uma fácil lida como vocês poderão ler.

Frente à natureza ambígua e paradoxal do drama, neste ato complexo, polifônico e politônico, e sempre público, pois não há drama sem platéia (o que já por si só é um drama), há que se perceber que a crítica só pode se exercer em um processo continuum. Assim a crítica está continuamente no enalço de seu objeto e, tão logo aquela compreenda alguns dos pressupostos de sua matéria, outros de outra ordem se apresentam. As teorias vão sendo refeitas, negadas, retomadas, aprofundadas, enquanto o objeto continua, em forma de Esfinge, constantemente requerendo decifração, devorando e sendo devorado pelos incautos passageiros de seu saber.

O mundo real e objetivo, por outro lado, seja ele artístico ou não, inexistiria em sua forma humana sem esta mesma e incompleta compreensão. O conhecimento necessita de seu complemento, pois sem ele não aconteceria: o desconhecido.

Outro aspecto a ser considerado, e o mais importante para o entendimento do complexo teatral, é a limitação metodológica. Há, por exemplo, uma profusão de análises dirigidas ao fenômeno do texto teatral escrito e apenas uma pequena quantidade tem como objeto o texto em representação. Esta insuficiência é compreensível, pois é mais fácil compreender o texto dramático na individualidade de uma leitura, dentro de uma relação de recepção leitor-texto, do que na complexa tarefa de acompanhamento dos elementos *textos-espetaculares* que se apresentam múltiplos ante os nossos olhos, peles e ouvidos. A palavra-tinta, no texto impresso, está grafada estaticamente em seu suporte papel, como que adormecida, modorrenta, remanente. Cabe ao crítico-leitor, neste processo apalavrado, despertá-la e despertando-se examiná-la como um “voyeur,” dantes e depois de sua invasão nos domínios da mente ou da paixão. Este processo do crítico-leitor tem suas vantagens, pois traz à tona elementos preciosos que auxiliam a consecução futura da representação teatral, entretanto se mostra escasso frente às necessidades concretas de realização e do entender da superioridade espetacular.

Superioridade esta reconhecida pelos gregos. Dizia Aristóteles, finalizando os escritos de sua Poética (1462^a, 12):

(...) Mas a Tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopéia (...) e demais, o que não é pouco, a Melopéia e o espetáculo cênico que lhe acrescem a intensidade dos prazeres que

lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; (Souza, Eudoro 1992 pg.147)

Se a tradução de Eudoro destaca o valor dado ao espetáculo ante o texto escrito, por nosso antepassado, sublinha também, o que não é pouco, o prazer intenso frente ao espetáculo, que a solitária leitura impressa esvaece. Outra tradução deste mesmo trecho, agora do espanhol, na edição trilingue de Valentín Garcia Yebra (editorial Gredos), amplia de outra forma nossa percepção sobre o dito grego, diz Yebra:

Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues solo con leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación. (pg. 237)

Yebra, em sua leitura, destaca a dupla visibilidade, na leitura e na representação, que, se não é uma das marcas da superioridade teatral, serve, para verificar sua riqueza extrema ao se defrontar com outros gêneros da poesia, para colocar o drama escrito frente ao deleite proporcionado pelo drama representado. Uma superioridade do espetáculo que possibilita mais uma duplicidade ao drama, uma qualidade polissêmica imanente que a crítica não deve se furtar.

O espetáculo teatral é assim de uma natureza particular, não apenas é único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)” de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social. Após o término de uma determinada função continuará parcialmente manifesto na *memória-imagem* de cada um, precisando ser recuperado e reagrupado a cada momento para que se possa abraçá-lo. Cria-se a ilusão de que o que vimos foi definitivo, enquanto, no dia seguinte, frente a outro público, a representação (semelhante talvez, mas não completamente igual) será levada a cabo. Enquanto espectador individual olha-se uma cena, uma bela atriz, um gesto, rimos de uma piada, enquanto isso trocam-se marcações, gestos, olhares e luzes em pontos que escapam a nossa recepção individual. Nesta complexa realidade semiótica, frente ao espetáculo em apresentação ou ao finalizado, o texto será assim sempre uma via segura que auxiliará a que se chegue aos portos estrangeiros da análise.

Se há insuficiência na interpretação do teatro a partir do texto, pois o texto é parte e não é todo, as análises do espetáculo também enfrentam suas limitações. A crítica teatral muitas vezes prefere um caminho de tradição impressionista. Não o impressionismo dos pintores, com sua diversidade em cores, tonalidades, matizes e formas, mas sim a limitada declaração das impressões de um indivíduo que assiste a um determinado espetáculo presenciado. O crítico, nesta situação, apresenta-se como um conhecedor das artimanhas dos efeitos teatrais sentado na platéia, e, após fruir uma determinada representação, escreve suas impressões sobre a atuação da fulana ou fulano de tal; aborda a perspectiva de leitura do espetáculo feita pelo diretor daquele texto, dizendo-se conforme ou não com a possível proposta do autor; informa também alguns dados da montagem, do trabalho anterior do

autor, do diretor ou da companhia. Em geral o crítico termina ou começa seu artigo com uma recomendação ou negação da representação. O papel do crítico, nesta perspectiva, é o de um perfeito especialista na produção teatral que, a partir dos seus sentimentos sobre a montagem que viu, clama a ovação ou a derrocada. Ao colocar-se como espectador pacato “especializado,” o crítico deixa de focar os elementos do processo produtivo do teatro.

O século XX trouxe, com a tecnologia, meios que podem auxiliar nesta perspectiva de observação, captação e análise da inatingível totalidade do espetáculo teatral em representação: a fotografia e a gravação em som e vídeo (quando permitidos pela produção do espetáculo). Estas podem registrar, acrescentar e ampliar o conhecimento do espetáculo, permitindo o folhear das cenas e o focalizar em detalhes que seriam perdidos ao registro e a observação, não fosse o novo meio de fixação. Permite assim ao analista reunir uma maior quantidade de informações sobre os elementos visuais e sonoros da peça apresentada, o que auxilia numa análise acurada. Porém, se estes meios contribuem no processo de observação e análise, por outro lado exigem não apenas uma dedicação maior ao objeto, mas um arsenal crítico de maior complexidade para compreensão do fenômeno em pauta.

Outra prática necessária seria a de acompanhamento de várias representações da mesma peça, atitude que não é totalmente desconhecida da crítica. Os críticos que acompanharam o início do melodrama francês, no começo do século XIX, assistiam a mais de uma representação, apontando inclusive algumas das diferenças sobre o que acontecia na ribalta entre os espetáculos vistos; e isto apesar de compartilharem a metodologia impressionista mencionada.

Babié, por exemplo, reportava sobre a quinta apresentação que assistira de uma peça: “havia uma fila imensa de curiosos e a sala estava

repleta de gente procurando por ingressos.” Acrescentava o crítico, ao comentar a encenação, que o dramaturgo havia feito alguns reparos no espetáculo desde a estréia, escrevendo que o autor havia sido dócil ao conselho de amigos e da crítica “imparcial”, provavelmente ele mesmo, fazendo mudanças importantes nas últimas cenas do primeiro ato e ao final da peça (Gerould and Przybos 88).

É neste ponto que a crítica genética contribui ao método de análise do fenômeno teatral, abrangendo outros componentes no exame do processo criativo de um espetáculo. Primeiro a possibilidade de considerar para estudo o processo de criação do espetáculo na sua *gênese formativa*, a partir dos primeiros ensaios até a estréia. Outra possibilidade é a análise da gênese teatral na sua exposição frente ao público, focalizando as diferentes edições do mesmo espetáculo, até a última representação teatral. Assim, este estudo voltaria a sua atenção ao processo público da representação, que deveria envolver a recepção da platéia como participante do espetáculo.

A crítica genética, nascida nos campos seguros da literatura, é conhecida por problematizar o papel do texto literário, por “demolir” o estatuto soberano do texto publicado e abrir a possibilidade de observação do texto, utilizando-se de todas as versões e notas feitas anteriormente à sua publicação: o prototexto ou *avant-text*. Esta crítica dessacraliza o texto “final” ao colocar em discussão toda a pré-escritura realizada na publicação de um determinado material, a gênese do texto, seu passado formador e suas variantes, e os caminhos e descaminhos percorridos pelo autor,

Neste processo o texto pré-publicado questiona objetivamente o texto publicado, ao revelar as artimanhas, artifícios, escolhas, ensaios e esquecimentos do autor na busca do termo pretensamente final. E, reciprocamente, coloca em cheque o estatuto da versão publicada de um

trabalho, ao evidenciar as diferenças, expõe o definitivo de um determinado texto: sua indeterminação. O que permanece é o movimento, prenuncia um adágio zen.

O *prototexto*, como é chamado todo manuscrito anterior à publicação do texto escrito, pode ser não apenas um manuscrito (do latim, *manu scripto*), que pertence à fase dos rudimentos do autor em direção ao produto final (frases, desenhos, poemas, etc.), mas também *manu colagem*, *manu recorte* ou seja coletas, ruínas, cacos de elementos da cultura que favorecem a construção da cena escrita ou da personagem. Assim, todo e qualquer elemento figurativo ou sonoro introduzido na elaboração da obra final pode fazer parte desta composição.

Ora, este processo de coleta para a composição do texto escrito, seja um romance, um conto ou mesmo uma peça de teatro, é idêntico ao caminho que atores e diretores percorrem ao construir sua personagem ou cena, juntando agora elementos visuais, cacos de imagens, lembranças, poesias, vivências pessoais significativas ou construídas (imaginadas). Estes recortes de vivência pessoal ou emocional estão direta e indiretamente ligados à construção da personagem, do cenário ou da cena que se está elaborando. Estes elementos antecedem a obra teatral em sua apresentação pública, fazendo parte da composição da personagem ou, para usar um vocábulo específico do meio teatral, compõem a elaboração da *partitura* da personagem: notas, esboços, rascunhos, desenhos, recortes, figuras, mapas, gestos, pausas, olhares que, juntamente com o texto “original”, constroem a representação do ator e da cena.

Concomitantemente forma-se, nesta relação de construção da obra com seus precedentes, o texto publicado ou o espetáculo representado e seus originais pré-existentes (pré-textos e pretextos), um *arquitexto*, um texto

maior formado pela inter-relação destes conjuntos. Este *arquitexto*, formado pela interrelação e/ou somatória dos textos relacionados que se adicionam, texto publicado e seus antecessores, formam camadas que se compõem, dialogam e se contradizem.

Se a crítica genética, por um lado, inicialmente limitava a importância do texto publicado, por outro, amplia o valor dos textos que o originaram. Esta revalorização do texto publicado ou final - considerado agora como produto e processo de um trabalho de seleção e negação de palavras, idéias, imagens..., que podem ser desveladas - faz surgir assim um texto maior e mais complexo, onde se reconhecem as sendas e os textos preliminares que foram produzidos, revelando a infra-estrutura do texto finalizado.

Não é apenas o texto publicado ou seus predecessores que estão em jogo, mas este processo de relação, de afirmação e denegação entre eles, o que resulta no texto dado a público. Este *arquitexto*, colocado como pano de fundo frente à execução da obra, age como reagente, expondo os componentes que originaram a obra revelando elementos de seu processo criativo. Este processo, nas particularidades da análise teatral, coloca a mostra os processos urdidos que fizeram emergir a montagem. Estes elementos colecionados pelos atores e artistas durante a constituição de um espetáculo, a muito custo garimpados no processo de ensaio, vão aparecendo pouco a pouco como muletas e amuletos do edifício espetacular.

Este processo de desconstrução e construção do texto escrito final, denunciado pelos críticos geneticistas, é de grande valia para a análise do *texto-espetacular*. Este fato é fácil de ser compreendido por aqueles que produzem cinema ou teatro, pois o conceito de obra final neste campo sempre teve algo de instável e remodelar. Vamos a alguns exemplos: nos tempos iniciais do cinema norte-americano era comum filmarem-se com duas

câmeras, uma para uma versão européia e outro para a norte-americana, muitas vezes com finais distintos. Muitos clássicos do cinema, que supomos serem únicos, têm diferentes versões para diferentes culturas; antes do projetor de películas se motorizar, cada projecionista rodava o filme manualmente numa velocidade distinta, assim como os donos das casas de projeção colavam, cortavam e montavam os filmes entre si, face ao sucesso ou a qualidade do material que se desfazia, fazendo de cada filme exibido uma experiência única. Era um tempo que o cinema assemelhava-se muito ao teatro na singularidade da apresentação.

No teatro, onde cada representação é essencialmente diferente da outra, esta constante reelaboração é perfeitamente compreensível, embora também exista uma tradição de espetáculos “copiados,” como é o caso da representação mundial de *Les Misérables* de Cameron Mackintosh, cuja versão londrina ou paulista são praticamente iguais, diferenciando-se logicamente os atores e o idioma. Estes espetáculos possuem modelos a ser seguidos meticulosamente. Há mesmo os *modelbook* brechtianos, pouco respeitados em nosso país, mas instados a seguir onde há um rígido controle das leis do direito autoral. Nestes *modelbooks* tenta-se repetir determinado espetáculo “original” como teria sido concebido pelo autor alemão, prática desconhecida pelo Brecht diretor, que modificava o seu texto e o dos outros mais do que trocava de camisa. Mas, apesar das leis supremas do direito autoral, a realidade manifesta do teatro é a do ator, sua gestualidade e presença única são induplicáveis. E, este fato, contesta qualquer possibilidade de reprodução do fato teatral como cópia precisa.

É importante que se destaque que a edição genética não busca a reconstituição “modelar” de um texto, que encontra o seu eixo na figura do autor, mas expor “os processos que participaram de sua formação” (Marcello

Moreira 121). Neste sentido a crítica genética constrói ou evidencia um novo texto, formado pela análise da relação entre o conjunto destes textos, análise esta que impregna o texto anterior, pré-publicado, e acrescenta novas formas de recepção. *Macunaíma* de Mário de Andrade é outro depois das edições críticas de Telê Ancona Lopes. A crítica genética acrescenta uma relação dinâmica de análise que não pode ser deixada de lado, frente ao autor e a obra, temos agora o prototexto como elemento para a descoberta dos caminhos da criação.

Os geneticistas, na sua preocupação de exame desta relação texto e prototexto, vêm aportando também novas formas de apreensão desta dicotomia e buscando meios apropriados de estudo destes documentos. Willemart analisa o papel da instabilidade e da estabilidade dos elementos diversificados encontrados no prototexto, com seus rabiscos, sobreescrituras, desenhos e múltiplas versões:

O geneticista deve considerar essas divisões e as incoerências de uma mesma página como formas que foram estáveis por um momento, mas que, percebidas e retrabalhadas pelo escritor, tornam-se instáveis, fruto de um pensamento sempre em movimento num campo também instável. Destacar as relações de vizinhança, sublinhar as relações do percebido com o texto e sua consequência, não o acaso, mas a instabilidade, notar as relações transversais ignoradas com frequência, diferenciar as camadas que se chamam umas às outras.... (Willemart, “Da Forma ao Processo” 35)

Esta relação de instabilidade/estabilidade na análise dos detritos da criação e dos procedimentos de negação e escolha, se aplicado as anotações, esboços e tentativas do ator ou diretor, trazem à superfície novas significações

do produto final. A metodologia da análise genética também problematiza a questão da recepção da obra de arte. O espetáculo teatral, como obra “acabada” é instável por natureza, não existe como “obra definitiva,” e a comparação entre as versões diferentes do mesmo espetáculo, seja em seu processo de ensaio ou em suas apresentações públicas, pode trazer novas questões ao entendimento da *performance* teatral.

Podemos acompanhar um exemplo anedótico desta incorreta visão da obra teatral como produto terminado. A discussão ocorreu entre o diretor teatral Luis Carlos Maciel e a crítica de teatro carioca, Bárbara Heliodora. Luis Carlos Maciel havia sido um dos primeiros a encenar *Esperando Godot* profissionalmente no Brasil, na década de 60. A montagem fez sucesso em Porto Alegre e foi reestreada no Rio de Janeiro, no teatro São Pedro, contando com elenco de alta qualidade com Paulo José, Lineu Dias, Mario de Almeida e Paulo Cesar Velho.

Maciel conta que a crítica Bárbara Heliodora, profunda conhecedora do idioma de Shakespeare, repreende gravemente sua direção deste espetáculo afirmando que Maciel havia colocado “bigodes na Mona Lisa,” modificando o texto do autor irlandês. Mas Bárbara desconhecia que “o bigode havia sido pintado pelo próprio Beckett”, pois este, ao traduzir ou recriar, para o inglês, o seu “original” francês, havia feito grandes adaptações e modificações para a língua inglesa de alguns dos jogos registrados na versão francesa de seus *clowns* metafísicos. Fato este reconhecido posteriormente por Heliodora (Maciel 45).

Esta perspectiva instável em relação ao texto final pode ser mais bem compreendida no processo de transformação de um texto escrito para a montagem teatral. Neste caso estaremos em frente a uma adaptação de um texto escrito “acabado,” com uma existência quase completa, para o sistema

semiótico teatral. Existem com certeza outras possibilidades, até o teatro sem texto ou onde o texto surge no processo de ensaio, em processo colaborativo do autor com a equipe, como pode ser acompanhado com a montagem de *Melodrama* em 1995/6 (Camargo, “As Múltiplas Faces do Melodrama”).

Entretanto para fins do exame que se propõe aqui, concentramos o foco aqui na transposição do texto finalizado, como pré-texto ou prototexto, em direção ao sistema semiótico da representação teatral. Esta transposição certamente implica e requer uma “traição” ao texto original, seja ele publicado ou não. Traição que mesmo Beckett, como vimos, não se recusou a cometer em seu trabalho. Toda a transposição entre diferentes sistemas semióticos implica uma readequação ao novo meio de linguagem e isto solicita uma nova adaptação. Maiores traições beckettianas poderão ser acompanhadas em Gontarski, *Revisando a si mesmo: O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett* (2009).

O texto teatral escrito, publicado ou não, na perspectiva da sua encenação, é, para a equipe técnico-artística encarregada de sua concretização, um prototexto. Prototexto, do grego *prôton*, primeiro, primitivo, anterior, original... Este texto teatral escrito, que pode ser um texto de Shakespeare em face do palco futuro, passará por um processo amplo de transcrição e transcrição (Plaza). E, como texto em mutação, irá ser submetido a um processo constante de *prototextualização* —se podemos utilizar o termo, desconhecido do Aurélio— ou seja, a completa instabilização do texto escrito que transforma o elemento acabado (escrito) num esboço para o espetáculo. O processo de arquitetar uma montagem é o de reescrever continuamente aquele texto original, inscrito assim num novo sistema. O texto teatral está sempre num contínuo movimento. Como texto dramático segue as “normas” de configuração do texto escrito que caminha do prototexto ao texto, mas ao ser

transferido a outro sistema semiótico transforma-se em seguida em novo prototexto frente a esta nova fase.

Almuth Grésillon traz a discussão uma definição importante para que se entenda o caráter instável do texto teatral e de sua interdependência em relação à cena representada. A primeira de Hegel, em sua *Estética*, quando desenvolve o conceito de “móvel vivacidade.” Defende Hegel o condicionamento absoluto do texto teatral à cena, considerando que o poeta escreve o texto dramático com a mente na representação cênica. Anne Ubersfeld define este processo como sendo o de *matrizes de representatividade* inseridas no texto dramático.

A móvel vivacidade hegeliana ou as matrizes de representatividade de Ubersfeld descrevem as estruturas do espetáculo presentes no texto escrito desde seus primeiros esboços registrados no papel, mesmo que o texto nunca venha a ser encenado. Em face destas duas contribuições, Grésillon considera que o texto teatral, durante a sua escritura, percorre caminhos *aproximados* aos do texto de prosa ou poesia (Grésillon 270/1), não sendo portanto idênticos.

Vamos acompanhar um pouco mais de perto este processo que vai do texto de teatro à cena. Peter Brook é um importante diretor inglês, trabalhando hoje em Paris no International Centre of Teatre Research. Brook é conhecido não apenas pelo inusitado de suas encenações, mas também pela publicação de “Empty Space,” o Espaço Vazio (1968). Nela, em síntese, o diretor advoga que é necessário primeiramente criar um espaço vazio para que se produza algo de qualidade em cena (Brook, “La Puerta Abierta” 12). Neste sentido, advoga o diretor, para que a montagem de um espetáculo tenha a força expressiva requisitada pelo autor do texto, este deve ser reescrito no palco, a partir do zero.

Para que se comece algo novo é necessário, então, se despir do conhecimento anterior para que este surja pleno nesta nova realidade semiótica. É dentro deste processo paradoxal que entramos na criação do espetáculo teatral.

A primeira limitação para Brook é o espaço de representação, que não é nem pode ser um espaço natural do cotidiano, pois o ator necessita um espaço único para vivenciar aquele drama, que é muito distinto do habitual. O ator necessita, como forma de alcançar a presença cênica, atrair a atenção do espectador, representando assim com energia, técnica e intensidade. Para o ator, em cada representação, assim como para iniciar um novo texto, os ensaios e as representações são um eterno recomeçar. O trabalho do ator é o de um eterno construtor. Num novo texto todas as situações são novas, as personagens são novas, a proposição estética do diretor é nova, o elenco é novo e a relação é nova. Dificilmente terão serventia elementos trazidos de uma antiga representação, senão apenas como referência, indicação, traço, sugestão. Um novo texto é um novo trabalho, deve ser começado desde o início. Na perspectiva de Brook, que espelha muito o processo teatral contemporâneo, “o autêntico processo de construção implica ao mesmo tempo uma espécie de demolição” (Brook, “La Puerta Abierta” 34).

Diferenciando o cinema do teatro, Brook, que dirigiu vários filmes, afirma que, no teatro, a imaginação em movimento do ator preenche o espaço do palco. Este fato resulta numa cena sempre incompleta para o espectador, que necessita ser completada por ele. Já no cinema, continua Brook, a força do espaço está na fotografia e que ela mostra-se completamente. O cinema, ao escolher o espaço de sua representação, uma cena de James Bond nas Muralhas da China, por exemplo, estas Muralhas fazem parte integrante da cena, sobrando ao espectador apreciar aquela imagem. Deste seu potencial o

cinema se aproveita muito bem, só lembrarmos como o gênero de filmes de caubói está ligado à determinada paisagem. No teatro, ao contrário, a realidade nunca poderá ser totalmente aprisionada.

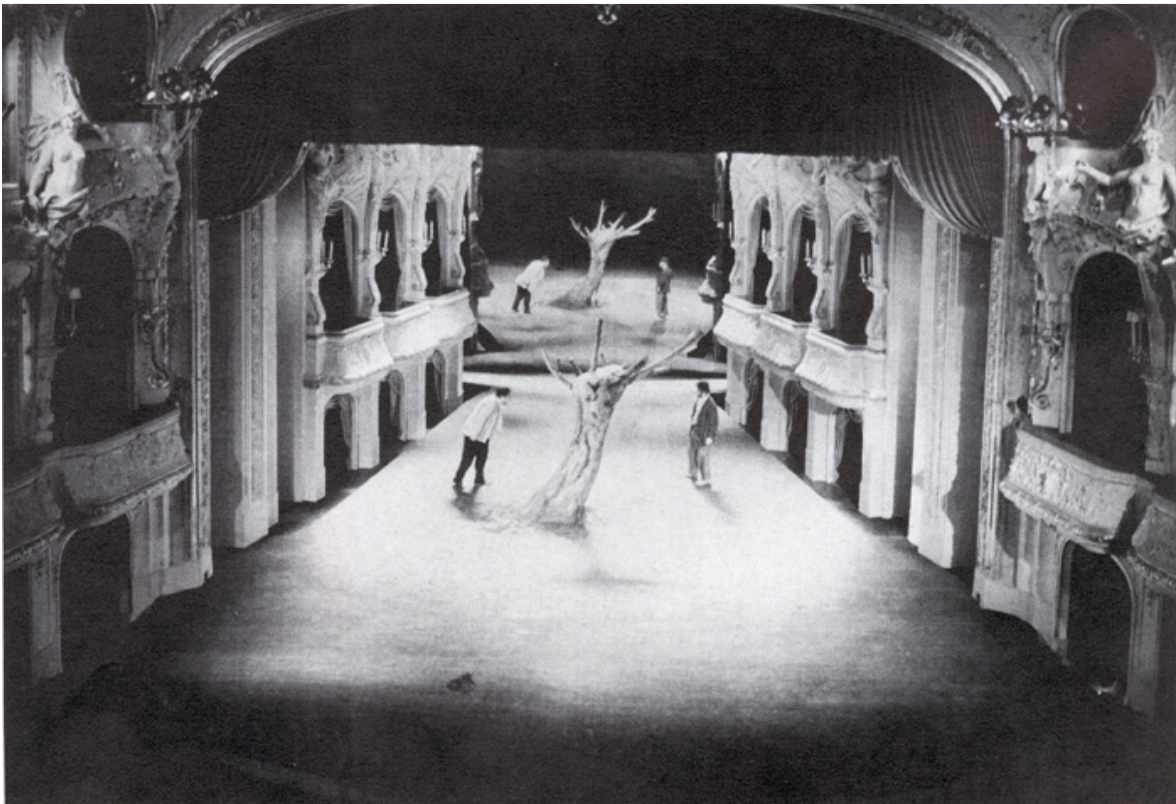
Por maior que seja o palco, este nunca poderá conter uma paisagem que não seja a representada. Em cena o teatro é incompleto e necessita do ato complementar do espectador. Se, como vimos, o texto teatral sempre é um texto incompleto, que não prescinde a montagem, agora podemos ver que a representação também é incompleta. Este processo destaca um elemento importante para o teatro, que tem a ver com seu caráter de constante reescritura. O teatro é um fenômeno artístico incompleto por natureza, daí a importância de seu estudo como prototexto. Sua natureza tende mais ao esboço do que a obra acabada.

O ator do teatro em situação de representação necessita ainda, conforme acrescenta Brook, atingir três conexões simultâneas e em perfeita harmonia para atingir o processo criativo: 1- a conexão do ator com sua vida interior; 2- entre o ator e seus companheiros de cena e 3- entre o ator e o público. O ator necessita, simultaneamente, ter o ouvido aberto para o seu eu interior, seu estado de alma, seu transe, assim também como para o exterior da cena (atores-personagens, espaço real e imaginário, e público) (Brook, “La Puerta Abierta”). Assim os processos de repetição, as tentativas de representação do texto, realizadas durante os ensaios, fazem parte de processo de constante instabilidade e reescritura da cena até o resultado final. Final mas não definitivo.

É importante que se detalhe um pouco a renitente questão da negação da experiência anterior no teatro. Não é apenas o texto que sofre um processo de negação, mas também as montagens precedentes. No processo de construção de uma nova encenação procuram-se formas anteriores das

montagens daqueles textos como estímulo, mas para serem negadas ou suplantadas.

É muito interessante que se acompanhe, por exemplo, algumas das várias montagens de *Esperando Godot* de Beckett, onde o espaço vazio solicitado pelo autor para o cenário, ao início de seu texto, apenas três frases: *Estrada no campo. Árvore. Entardecer* foi palco das mais diferentes versões/traduições feitas por diferentes diretores e cenógrafos. Godot foi localizado em um descritivo depósito de ferro-velho até o metafórico espelhamento elaborado pelo cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002), que vai da reconstrução ou prolongamento, sobre o palco, da platéia do Landtheater, Salzburg, Landestheater. Note-se a utilização de um espelho ao fundo, na montagem de Otomar Krejca (1970, foto abaixo):



<http://www.lib.washington.edu/Subject/drama/godotconcepts.html>

Na montagem mostrada acima, apresentada em um teatro italiano de estilo barroco, o grande espelho oculto ao fundo, a partir de determinados efeitos de luz, mostrava e refletia a própria platéia presente, assim como o cenário visto dos bastidores.

Outro exemplo que pode descrever esta necessária adaptação, morte e vida do texto na cena, é, mais uma vez, do próprio Beckett, ao dirigir ele mesmo o seu *Godot* em 1975 no Schiller Theater, em Berlim, Alemanha. Beckett diretor, além de pequenas mudanças no seu texto, elimina, em sua montagem alemã, a maioria das pausas que ele autor havia sugerido nas rubricas do texto escrito, seja na versão inglesa ou na francesa. As didascáliasⁱ do texto impresso de Beckett, estreado em 1953, apresentam centenas de pausas, assim escritas: (*pausa*), mas essas não se cumprem na montagem feita pelo seu autor-diretor mais de vinte anos depois. No texto lido estas anotações descrevem e estimulam atitudes reflexivas nas personagens imaginadas pelo leitor, mas estas perdem seu sentido frente ao necessário ritmo de desenvolvimento do espetáculo.

Voltando a Brook, este discute de forma peculiar a relação texto escrito/texto espetacular, vejamos suas palavras: Uma vez impressa, a forma se converte em livro e se falamos de um poeta ou um romancista o livro será suficiente. Mas para o teatro, estamos apenas na metade. O que está escrito, impresso, ainda não tem a forma dramática. Se dissermos a nós mesmos: estas palavras devem pronunciar-se de certa maneira, ter um certo tom ou ritmo... desgraçadamente, ou talvez por sorte, erraremos sempre... Não existe nada na vida sem forma... Mas devemos estar conscientes de que essa forma pode converter-se em um obstáculo para a vida, que carece de forma. (Brook, “La Puerta Abierta”)

As palavras de Peter Brook têm que ser entendidas a partir de uma perspectiva, a da complexidade do que se mostra em cena. E esta complexidade, dentro do código teatral, na medida em que o ator é individual, tem que ser procurada e estar adequada ao homem ou a mulher que busca aquele gesto, fala ou inflexão. Os jogos e as improvisações, as tentativas e repetições durante os ensaios, estão na procura desta atitude individual particular e peculiar que completa e preenche o ator em representação. Para isto é necessário o vazio, para eliminar os clichês de representação, o anteriormente conhecido, convencionado e representado, indo em direção daquela inflexão e movimento adequado do ator naquela personagem, física e psiquicamente. Este procedimento, que leva à representação frente ao público, é repleto de construção de esboços, memórias, anexação de experiências e imagens, discussão de outras formas artísticas, sempre determinadas pelos elementos concretos existentes na obra. Material que é retomado, negado, construído, como as anotações de quem escreve um texto.

No caso do texto encenado podemos dizer que, mais que esboço são trabalhados e construídos pelos atores “cacos de cultura”. Um ator pode ter uma veia e um ritmo mais cômico e outro um mais dramático. Como dirigir este determinado ator, com seu ritmo físico e seu estado interior, para outros caminhos desconhecidos para a platéia exigidos pela sua personagem, sem violentar o seu potencial, mas forçando os seus limites?

Qualquer tentativa que impeça uma relação orgânica na relação deste ator/personagem, em busca da situação imaginada, da criação da ilusão do que não é mostrado, o que é conseguido através dos ensaios, elaborações e repetições, aparecerá superficial e será rechaçada pela platéia. A individuação da personagem que se constrói com aquele ator escolhido, é um dos

pressupostos da negação realizada com a experiência anterior do texto dramático escrito.

Almuth Grésillon nomina a relação entre o texto e a representação no teatro como de *alteridade e interdependência* entre as duas instâncias. Reconhece Grésillon a autonomia relativa no espetáculo de seu texto teatral, acrescentando que “à relativa perenidade e unicidade do texto opõe-se o caráter efêmero e múltiplo das encenações” (Grésillon). Afirma ainda que o fato teatral implica ambos os aspectos e que o texto e a representação existem numa interpenetração, imbricação e condicionamento recíproco. Porém, dessa análise, Grésillon destaca como hipótese que a gênese do texto dramático está sempre ligada “de antemão, concreta e virtualmente, a *configuração de encenação*” (Grésillon 270). Na verdade, a configuração de encenação se liga como *método* de urdimento ao texto teatral.

Grésillon nota que um texto teatral, ao contrário de um romance ou uma poesia, requer, depois de totalmente finalizado, novos desdobramentos escriturais a serem feitos pelos co-autores (*plusieurs scripteurs*) do espetáculo teatral: atores, cenógrafos, figurinistas, diretores, etc. Esta escritura de múltipla mão, que se escreveu ou que se escreve, resulta da inserção do sistema escrito no universo cênico (autor, vozes, gestos, cenários, espaço, iluminação, silêncios, etc.). O escriba cênico estaria acertando a escrita do texto dramático adequando-a ao texto cênico, o que resulta numa ampla modificação. Uma mudança que, posso dizer, se assemelha àquela feita pelo tradutor, pois adapta expressões de uma língua à outra, outro código cultural. Isto sem contar, como aponta a autora, a ajustes cotidianos que podem ser feitos pela simples adequação ao gosto ou à reação do público. Esta é a seqüência de um processo “de desestabilização, mobilidade e abertura do texto (escrito) cujas conseqüências para a noção de gênese em geral não foram

avaliadas” (Grésillon 271). E, deve ser acrescentado, que esta mobilidade, desestabilização e abertura do texto escrito, é expressão do processo de constante mudança imanente a escritura da montagem teatral. Fenômeno feito por várias mãos que negociam, sob a batuta do diretor, ou do diretor-dramaturgo, como o foram Molière, Shakespeare, Pixérécourt— sua inserção no texto-montagem final.

Aliás, poderia dizer-se que, mais do que uma co-autoria, o texto cênico compõe-se num processo de sobreposição e diálogos em camadas sucessivas. Camadas estas que podem dialogar em harmonia ou antagonismo, ou num misto oscilante, numa combinação híbrida entre estes dois. Este texto-montagem de várias mãos, de formato palimpséstico, com suas diferentes camadas de escritura, o cenário, o figurino, a luz e o som, etc. torna-se local de encontro dos textos co-existentes, onde a cena é o meio que permite o transporte e a exibição de seus vários e diferentes textos. E, se olharmos este processo na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, ele se conforma como um palimpsesto com todas as escritas aparentes, um local de encontro e embate de vários textos, escritos e inscritos, num processo onde os textos, o escrito/falado e o *texto-espetacular* dialogam, se afirmam, se traduzem, contradizem-se, parodiam-se e, muitas vezes, se negam.

É interessante que se descreva com mais detalhe esta interação do texto à cena. Acompanhemos para isto as notas do ensaio da montagem de *As Irmãs Gerard*. Este melodrama histórico russo foi apresentado no pequeno estúdio do Teatro de Arte de Moscou em 29 de outubro de 1927. O texto foi escrito/adaptado por Vladimir Mass e dirigido por Nikolai Gorchakov com supervisão direta de Stanislavsky, o grande diretor do Teatro de Arte e o principal teórico das técnicas de interpretação no século XX. Nikolai

Gorchacov manteve um diário das palestras de Stanislavsky e dos ensaios, de onde tiramos as nossas principais informações (Gorchakov 278).

Primeiro vejamos aspectos da escritura do texto. Esta obra dramática é uma adaptação do melodrama francês de Dennery and Cormon's *Les Deux Orphelines* adicionando-se declaradamente elementos da versão cinematográfica de D. W. Griffith's, *Orphans of the Storm* (1921, com Lillian e Dorothy Gish, apresentado pela primeira vez na USSR em 1925). Para se entender alguns elementos da reescritura desta obra, temos que saber que o filme de Griffith tinha seu tempo ficcional desenvolvido durante a Revolução Francesa e, como afirmava o próprio Griffith, utilizava esta metáfora como uma “propaganda anti-bolchevista que mostrava o perigo das massas no governo” (Gerould and Przybos 87).

Vladimir Mass, o escritor e parodista russo, colocou a ação da peça um pouco antes do tempo histórico do filme de Griffith, ainda em 1789, mas no crepúsculo do reinado de Luis XV, no coração dos acontecimentos que levariam à Revolução Francesa. O conflito principal, nesta versão soviética, se daria entre a satisfeita aristocracia francesa e os despossuídos, famintos e descontentes, o que colocou a audiência a lembrar-se da sua história recente (Gerould and Przybos 94).

Cenas de multidão foram inseridas no espetáculo teatral, como uma das cenas de abertura onde aparecia uma multidão faminta em frente a uma padaria vazia exigindo pão, cena similar a do filme de Griffith. Estas cenas, de caráter semelhante, são realizadas em perspectivas diferentes. Primeiro face aos meios de realização, cinema e teatro, mas principalmente preenchendo dois sentidos distintos, na medida em que o significado da cena da multidão faminta no filme de Griffith e da peça de teatro são diametralmente opostos (Gerould and Przybos 94).

Logicamente há diferenças entre os dois “textos”, uma tradução/transcrição entre o cinema e o teatro. Mas o que mais nos interessa, para a discussão que aqui se estabelece, são as orientações que Stanislavsky fazia para seus atores durante alguns dos ensaios das cenas, o que evidencia não apenas o processo de construção e mudança das personagens, mas inclusive como as atuações se incorporam ao texto cênico. Vejamos o comentário de Stanislavsky sobre as rubricas no melodrama, durante o processo de preparação de um dos atores numa cena:

As indicações da cena, entre parênteses, estão aí porque os dois atores que interpretaram a cena originalmente o fizeram tão bem que se tornou parte da direção incluída no texto. (...) mas tentando realizar estas marcações, você o fez de maneira banal. Em cada montagem o ator deve fazê-lo de sua maneira particular. A tradição do melodrama deixa completa liberdade ao ator para que ele transmita as ações físicas naturalmente, mantendo-se dentro da lógica e dos conflitos da peça. (Gorchakov 303)

Como vemos há aqui três variáveis que é importante destacar. Primeiro a didascália do texto é uma incorporação da forma de representação dos atores que estrearam o espetáculo francês original, muitos anos antes. Um determinado jogo de representação dos atores acaba sendo incorporado ao texto, face ao sucesso e ao caráter incompleto do texto dramático, e, mais do que uma orientação do diretor, acaba sendo uma garantia do sucesso daquela cena ao ser representado em outros locais. O melodrama, conforme com o sucesso de bilheteria e procurando os efeitos de mudança de cenário e sonorização, inseria no texto a indicação dos efeitos que haviam determinado o sucesso da montagem inicial. Como segunda variável temos a limitação dos atores, agora em outra montagem, tentando entender aquele jogo de cena e repeti-lo com o mesmo efeito. Para isto necessita-se, como repetia o mestre

russo, “muito improvisado e jogo na construção das cenas entre as personagens, não necessariamente seguindo as rubricas do texto, mas tentando construir uma ação física verdadeira, dentro do jogo das personagens” (Gorchakov 306).

Este procedimento exige muita improvisação, o que foge da cópia simples daquela determinada cena, por isto nos ensaios a procura do particular na expressão do ator. Este trabalho de improvisação na busca do adequado jogo teatral será, ao final, reduzido pelo diretor, pois na *performance* o tempo e o diálogo deverão ser inseridos no ritmo geral da representação. Mas, durante o processo de ensaio, a cena e seus olhares, tensões, suspenses deverão estar introjetados na perspectiva do ator ao fazer aquela cena.

Antes de iniciarem-se os ensaios Stanislavsky discorreu acerca da estrutura do melodrama e do estilo de representação e da forma para se enfrentar as convenções do teatro, entendimento necessário a construção deste tipo de espetáculo, vou me ater a esta longa descrição, pois ajuda o nosso entendimento da relação *texto-espetacular*:

O melodrama, enquanto estrutura dramática, é escrito com cenas sérias alternando-se com cenas cômicas. [...] Mas o fundamental para a interpretação é que, não importa quão inverídica seja a situação apresentada, o ator deve assumir realmente o que acontece. Apenas com esta condição a platéia poderá acreditar em tudo o que acontece. Assistindo a um melodrama a platéia deve assumir que tudo o que está acontecendo na peça aconteceu realmente na vida real. A convencionalidade teatral é assim uma antítese do melodrama. Seja vilão ou herói não deve passar pela cabeça do ator ou da personagem nenhuma dúvida sobre suas ações. Cada gênero teatral solicita um especial método de trabalho do diretor com o ator. No melodrama a sinceridade das paixões deve ser trazida ao mais alto nível. O drama deve tocar as fronteiras da comédia leve e sutilmente. Isto é porque as cenas dramáticas invariavelmente alternam-se com a comédia no melodrama, ou de outra forma ninguém poderia suportá-lo. Os

heróis do melodrama estão constantemente sobrepondo dificuldades tremendas e constantemente sofrendo. Isto dá a ele o sabor do gênero romântico. Os atores devem senti-lo e vivê-lo por si mesmo. Não é fácil. Mas eu repito é muito útil. (Gorchakov, 284)

Três meses após o início dos ensaios Stanislavsky foi presenciar o estado da representação que se construía. Corrigiu uma série de problemas, mas uma das importantes observações feitas, foi sobre a atriz Titova, no papel de uma prostituta. Stanislavsky, depois de achar a interpretação dela adequada à personagem, pergunta o que ela, a atriz, pensava quando seu amante Jacques a deixou sozinha na praça. Ela responde “...no último ano qualquer coisa que eu tenha representado não tem funcionado, e que se eu não fizesse melhor desta vez você iria me colocar pra fora do Teatro de Arte de Moscou” (Gorchakov 292).

A partir desta observação feita, Stanislavsky chama a atenção de todos os artistas: Por favor, escutem isto atentamente (...) a intuição colocou Titova no caminho certo do trabalho de interpretação. Ela não imagina a si mesmo como prostituta, mas imaginou com muita vivacidade o que deveria acontecer com ela como atriz se eu a colocasse pra fora da Companhia. Como resultado, ela deu para nós uma impressão de uma mulher numa desesperada situação. A intuição certa gerou todas as suas ações. E pergunta novamente para a atriz o mestre russo: “O que você pensava sobre os momentos seguintes?” E ela responde: “Eu não me importava sobre o que aconteceria. Depois de tudo.” E finaliza o diretor russo: “Isto foi exatamente o que eu senti quando observava você atuar, (...) esta atitude determinou movimentos certos e ações externas adequadas que seguiam o seu correto estado orgânico de representação.” (Gorchakov 292)

Como vemos, apesar do caráter polarizado do melodrama e de suas convenções, a interpretação buscava um estado orgânico que apresentasse personagens vivas que pudessem ser críveis pela platéia, no caso uma atriz que representasse o desespero. Se as personagens não tinham a dúvida como base para suas ações, possuíam sentimentos fortes que as impulsionavam e que deveriam ser verdadeiros.

Mesmo com esta direção dos atores que os levava na busca da sua verdade, Stanislavsky afirmava que seria extremamente importante transmitir as ações físicas de maneira expressiva e não contida, e que no melodrama esta atitude, ao contrário do que se pensa, significa transmitir ações num caminho que a platéia não espera (Gorchakov 300). E que o diretor da encenação deveria permitir pausas somente para um verdadeiro efeito e dar esta pausa apenas ao ator que pudesse carregá-lo convincentemente.

Numa outra oportunidade, Stanislavsky procura aprofundar a expressão física dos atores frente ao diálogo. Solicita que os atores realizem uma cena sem palavras, expressando-se apenas com os olhos. “Não pronuncie uma palavra, diga seu texto a você mesmo,” orientava o diretor. Outro dos exercícios era que os atores observassem uma conversa entre uma jovem e um senhor de meia idade, sem poder escutar as palavras, e que concentrassem sua atenção na expressão dos olhos da garota e de seu acompanhante (Gorchakov 315).

Stanislavsky descreve o caráter cênico do melodrama afirmando que um melodrama de sucesso só pode ser criado apenas uma vez. Se não consegue um sucesso frente ao público na primeira *performance* morrerá naquela noite e ninguém ouvirá falar mais dele. O nascimento do melodrama dependeu sempre de grandes atores e atrizes e da mais elaborada das produções. E, se a primeira produção fosse executada com esmero, outros

teatros a copiariam e os diretores e atores a imitariam seguindo os planos, sets, marcações e gestualidade das grandes estréias. Era comum a existência de notas dos diretores inscritas nos textos do melodrama para facilitar este processo. Segundo o comentário do diretor russo, Pixérecourt introduzira isto descrevendo instruções de planos, cenários e pinturas do palco em seus textos (Gorchakov 296).

Se a prática teatral caminha no sentido da descaracterização inicial do texto escrito para inseri-lo em outra perspectiva, a crítica genética, ao problematizar o reinado absoluto do texto publicado como paradigma da compreensão do fenômeno artístico literário, vem abrir portas que podem ser de profícua utilidade ao crítico de espetáculos.

Em nosso caso, o texto teatral, elemento de certa forma estático, perene e pré-determinado, que existe independente de qualquer tentativa de colocá-lo acima de um tablado, dobra-se reverente frente ao construir instável de um espetáculo teatral. Assim, ao fecharem-se as cortinas, o texto original emergirá impassível como Fênix, coberto agora pelas cinzas do defunto espetáculo, levando-o como troféu conquistado. Durante algum período, o da memória dos que participaram daquela comunhão representada, não será mais o do antigo texto, mas sim uma partitura das imagens daquela encenação que, como em um sonho, invadirá os olhos ocultos do leitor-espectador, fazendo parte agora do texto original.

Quem assistiu a adaptação do conto *Macunaíma* do diretor teatral Antunes Filho (Teatro Anchieta, SP 1977) partilhou deste fenômeno. Aquela adaptação não se constituía apenas de uma seleção do texto narrativo de Mário de Andrade, mas era o texto de Mário de Andrade corporificado pela ótica do grupo Pau-Brasil e de seu diretor. Todos nós que assistimos aquela notável representação falamos e conversamos como se tivéssemos visto o mesmo

espetáculo, mas não o assistimos necessariamente o mesmo e nem ao mesmo tempo. A versão inicial tinha cerca de quatro horas, que foram sendo paulatinamente reduzidas na medida em que o público respondia ao espetáculo, estreado depois de dois anos de ensaios diários.

O que fica é a natureza única de cada representação. Muda, a cada dia, não apenas o ator e seu ânimo ou estado de alma, mas também o público, um dia mais taciturno, outro dia mais alegre, outro dia mais triste. Um pequeno suspirar antes de uma fala, colocado por um ator em uma representação é o suficiente para transformar o feito teatral em uma nova edição do mesmo espetáculo, não uma errata de um livro, que não modifica o livro, mas apenas o corrige. Esta relação contraditória e complementar texto/espetáculo têm sido pouco compreendidas. Ignorar o fato espetacular teatral significa ignorar as mudanças sucessivas da encenação nos dois últimos séculos. No teatro a *mise en scène* é imprescindível, a presença isolada do texto escrito não configura o teatro. Ou, utilizando as palavras de Philippe Willemart, aplicando-as ao fenômeno teatral (“Instabilidade e Estabilidade” p. 30), podemos dizer que: uma vez mergulhado no ato poético teatral, único e absoluto, as palavras, os sons e as imagens adquirem e/ou readquirem uma instabilidade e uma imprevisibilidade exemplar.

Podemos dizer então, ainda seguindo Willemart, que o processo da construção da narrativa teatral se dá por negação e acúmulo das formas anteriores. Podemos descrever assim a construção da narrativa teatral: um lugar onde se colidem as partículas do intertexto teatral anterior com sua necessária representação, onde se justapõem novas características. O enriquecimento das palavras-imagens e das imagens-palavras será concretizado no eixo de representação, no seu terreno de embate, o palco; onde agora se criam novos sentidos, num processo sucessivamente metafórico

e metonímico; onde podem ser reencontrados os sentidos esquecidos e renovados da tradição histórica. Maneiras utilizadas pela linguagem teatral para evoluir e inovar (Willemart, “Instabilidade e Estabilidade” p.29).

Como um adendo a este texto que escrevo e que se recusa a finalizar, é necessário acrescentar que, para utilizar a metodologia da crítica genética dentro da complexidade do sistema semiótico teatral, incorporando a análise dos “cacos de cultura,” dos esboços da criação teatral, da contribuição dos atores do complexo cênica é necessário que se faça uma limitação do campo de estudo, para que o trabalho seja factível.

Pode-se inicialmente realizar o trabalho a partir de uma das seguintes perspectivas: o estudo do texto dramático propriamente dito; o estudo da produção intrínseca do espetáculo e o estudo da apresentação do espetáculo frente ao público. O exame do texto já tem sido suficientemente detalhado. Para que se estude o processo de montagem do espetáculo em cena, até a sua estréia, deve-se focalizar em apenas um dos aspectos que o constituem. Na parte da interpretação pode-se acompanhar a gênese de uma ou mais personagens, dependendo do tempo e do material a ser equacionado. Outras possibilidades que se abrem no estudo desta etapa são a gênese do figurino, do cenário, da direção, da coreografia, da marcação, da iluminação, da ocupação do espaço, etc. O processo de análise genética do espetáculo frente ao público deve focalizar o processo de interação e reescritura deste espetáculo junto ao público (suas diferentes versões; como ocorre este inter-relacionamento; como o público interfere na obra e vice-versa) etc.

Bibliografia

- Andrade, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancôna Lopes. [Paris]; Brasil: ALLCA XX: CNPq, 1988.
- Aristóteles. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. SP: Ars Poética. 1993. Tradução Valentín Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- Brook, Peter. *O Teatro e seu Espaço. Petrópolis: Vozes. The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Touchstone, 1970.
- . *La Puerta Abierta*. Madrid: Alba, 1994.
- Camargo, Robson. “As Múltiplas Faces do Melodrama.” *Discursos Teatrales en Los Umbrales del Siglo XXI: FIT 2000*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2001. 186-203.
- . *O Espetáculo do(s) Melodrama(s)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília (to be published). 2008.
- Cohn, Ruby. Beckett’s German Godot. *Journal of Beckett Studies* 1 (1992). Texto completo em <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Cohn.htm>.
- De Lima e Silva, Márcia Ivana. “O Processo de Criação em Antares.” *Manuscrita* 6. São Paulo: Anna Blume, 1996. 9-19.
- Gerould, D. and J. Przybos. “Melodrama in the Soviet Theater 1917-1928: an annotated chronology.” Gerould, D. *Melodrama*. New York: New York Literary Forum, 1980. 75-92.
- D. W. Griffith’s. *Orphans of the Storm*. Filme com Lillian e Dorothy Gish. New York: Kino, 1921.
- Gontarski, Stanley. Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre. in *Journal of Modern Literature*, Volume 22, Number 1 (fall 1988), pp.131-155 ou <http://english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm>. Revisando a si mesmo: O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. Tradução com comentários do autor ao português de Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes a ser publicado na Revista Sala Preta ECA/USP 2009.
- Gorchakov, N. M. *Stanislavsky Directs*. New York: Funk & Wagnalls, 1954.
- Grésillon, A. “Nos Limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação.” *Estudos Avançados* 23 (1995): 269-285.
- Lopes, Tele Ancona. “Projetos e Reflexões da Equipe Mário de Andrade.” *Manuscrita* 8. São Paulo: Anna Blume, 1999. 49-58.
- Maciel, Luis Carlos. *Geração Em Transe - Memórias do Tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- Moreira, Marcello. “Proposta para a Edição de Textos Críticos.” *Manuscrita* 6. São Paulo: Anna Blume, 1996. 113-122.
- Nouty, H. *Théâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. Paris: A. G. Nizet, 1978.
- Plaza, Julio. *A Tradução Intersemiótica como Criação*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- Willemart, Philippe. “Da Forma ao Processo de Criação.” *Manuscrita* 8. São Paulo: Anna Blume, 1995. 11-35.
- . “Instabilidade e Estabilidade dos Processos de Criação no Manuscrito Literário.” *Manuscrita* 6. São Paulo: Anna Blume, 1996. 21-43.
- Ubersfeld, A. “Didascalies.” *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. M. Corvin. Paris: Bordas, 1995. 277-278.

ⁱ Didascália se refere as anotações do texto e não apenas aquelas entre parênteses, ou seja: o nome das personagens, o título da peça, diálogos, anotações de direção, a descrição dos personagens ou do cenário, de sentimentos, em suma, como o define Ubersfeld, todo o dado escrito num texto dramático, como intervenção daquele que escreve o texto. Compreende assim tudo o que permite determinar as condições de

enunciação do diálogo em cena, servindo como indicação para os artistas e, ao mesmo tempo, possibilita ao leitor a construção imaginária da cena.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.