

**O INSTRUMENTAL DE TRABALHO
DO DIRETOR DE TEATRO :
PARADIGMAS CONCEITUAIS
E RECURSOS TÉCNICOS**

vol. II

Jamil Dias Pereira

**Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como exigência parcial do Curso de
Pós-Graduação para obtenção do título de Doutor junto ao
Departamento de Artes Cênicas, sob a orientação da Profa. Dra.
Vera Lucia G. Felício**

**São Paulo
Abril / 1998**



Segunda Parte -

RECURSOS TÉCNICOS

Capítulo V - OS MANUAIS DE DIREÇÃO TEATRAL

No prefácio que escreveu para o livro de David George, *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*, Sábato Magaldi justifica o reduzido número de publicações brasileiras que tratam especificamente da direção teatral alegando o caráter recente do fenômeno. Em sua opinião era natural que, durante muito tempo, os ensaístas se ocupassem preferencialmente com a dramaturgia e com os atores, pois nosso palco gravitava em torno deles.¹ Felizmente, essa lacuna vem sendo pouco a pouco preenchida com o aparecimento de relatos biográficos e análises críticas e históricas.

Entretanto há um tipo de obra, extremamente útil, que continua praticamente ausente de nossas prateleiras: o manual de encenação, isto é, o compêndio de técnicas e procedimentos que podem auxiliar o diretor em seu trabalho de estabelecer o arranjo cênico, ou melhor, a própria

¹ Sábato Magaldi, "Prefácio", in David George, *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 13.

estruturação do espetáculo. A prática teatral, apesar de nutrir-se das grandes idéias que vez por outra apontam novos caminhos, depende da utilização dessas ferramentas para ganhar forma, concretidade. O artesanato teatral, isto é, os fundamentos daquilo que realmente ocupa um diretor durante a maior parte do período de ensaios e mesmo antes deles terem início, é um tema que muito esporadicamente é trazido à tona entre nós. Foi essa a razão que nos levou a lançar mão de uma amostragem composta por oito obras de língua inglesa, escolhidas segundo os critérios explicitados nas páginas xv e xvi da "Introdução". Tratando-se de livros desconhecidos, ou pouco conhecidos, no Brasil, cabe-nos apresentá-los, uma vez que os próximos capítulos se referem fundamentalmente ao seu conteúdo.

Creative Play Direction

Escrito por dois professores da Universidade da Califórnia - Robert Cohen e John Harrop -, o livro consegue ser um manual técnico bastante objetivo sem, contudo, se furtar aos aspectos conceituais do teatro. É dividido em dez capítulos, todos contendo pequenas subdivisões. O primeiro capítulo ("*The Directorial Function*") traça, de forma bastante sintética, a trajetória da figura do diretor ao longo da história, começando pelo que chama de "Pré-história da Encenação" - entre 5000 A . C. e 1850 da nossa era. Fala dos atores-empresários e dos diretores-empresários, até chegar ao diretor moderno e, finalmente, tentar definir as suas tarefas básicas. O segundo capítulo ("*Interpreting the Script*") fala sobre várias

formas de se abordar um texto tendo por objetivo chegar a uma concepção do espetáculo que se pretende realizar. Os capítulos três e quatro (*“Composition - Design”* e *“Composition - The Ground Plan”*) tratam do espaço cênico - dos diferentes tipos de palcos e cenários, do que o diretor pode conseguir a partir da simples distribuição dos componentes cenográficos. O quinto capítulo (*“Composition - Blocking”*) é o mais extenso de todos: examina minuciosamente as possibilidades estéticas e narrativas que podem ser cumpridas, ou aprimoradas, pelo trabalho de marcação. Os capítulos seis e sete tratam, respectivamente das possibilidades expressivas da iluminação e da trilha sonora. Já o oitavo capítulo (*“Working with Actors”*) fala de linhas de interpretação, exercícios de aquecimento, técnicas de improvisação, jogos dramáticos, testes e escolha de elenco. O nono capítulo expõe estilos que correspondem a diferentes épocas do teatro. No capítulo final, os autores examinam o processo de montagem como um todo, dividindo-o em suas principais etapas. Eles aproveitam ainda para dar alguns conselhos úteis para quando se tem que dirigir uma cena, como exercício curricular, além de outros tantos sobre as especificidades de se dirigir um musical.

Fundamentals of Play Directing

A julgar pelo número de vezes em que esta obra é citada em outros manuais e em resenhas encontráveis na Internet, trata-se de um verdadeiro clássico do gênero. Escrito pelos professores Alexander Dean (da Yale

University) e Lawrence Carra (da Carnegie-Mellon University), foi concebido como um livro didático para o curso de Direção Teatral, trazendo inclusive exercícios ao final de cada capítulo. Está dividido em seis partes. A primeira fala genericamente da arte do teatro e da função do diretor - tem um caráter introdutório. A segunda ("*Basics*") trata da análise do texto e da detalhada nomenclatura utilizada para facilitar a comunicação entre o diretor e o ator. A terceira parte, que dá nome ao livro, trata dos elementos constitutivos e das funções da marcação. Na quarta parte ("*Working with the Actor*"), são abordados temas ligados à expressividade do ator, testes e seleção de elenco. Na quinta há uma síntese das tarefas preliminares do diretor e das que deve desempenhar durante os ensaios. A sexta parte procura adaptar o que foi dito no livro a outras formas de palco - já que a obra se volta basicamente para o palco italiano -, e a outros gêneros, como o musical. Há ainda dois apêndices: o primeiro é uma descrição das funções técnicas e administrativas encontradas num teatro norte-americano de grande porte; o segundo é composto por uma série de exercícios para os atores.

MODERN THEATRE PRACTICE

Com pequenas variações de menor importância, o volume produzido pelos professores Hubert C. Heffner (Indiana University), Samuel Selden (University of North Carolina) e Hunton D. Sellman (California State

University) segue a mesma linha do título anterior, sendo um pouco mais superficial.

The Director as Artist - Play Direction Today

Da mesma forma que os livros anteriores, este também tem um caráter nitidamente pedagógico, com exercícios progressivos ao final de cada capítulo - culminando com um trabalho final que consiste na montagem de uma cena com três ou quatro personagens. Acompanha também os capítulos uma breve relação de eventuais problemas ligados ao tópico abordado, com as possíveis soluções. O que o diferencia dos anteriores é a organização dos capítulos que é feita a partir das principais funções desempenhadas pelo diretor e não através dos elementos ou das etapas da encenação. São onze capítulos: "*The Director as Stager*" - título de difícil tradução já que *stager* seria o especialista em técnicas de montagem, sobretudo nos vários tipos de marcação - fala da importância de se conhecer essas ferramentas; os capítulos de números dois, três, quatro e cinco - "*The director as Critic*", "*The Director as Analyst*", "*The Director as Interpreter*" e "*The Director as Historian*" - dizem respeito à relação do encenador com o texto, na sua escolha, análise e estudos suplementares; "*The Director as Designer*" trata da relação do diretor com os responsáveis pelos elementos visuais da montagem, como cenógrafo, figurinista e iluminador; os capítulos

sete e oito - "*The Director as Actor*" e "*The Director as Coach*" - lidam com a relação do diretor com o ator, auxiliando-o em seu trabalho de interpretação; "*The Director as Manager*" fala do trabalho do diretor como coordenador do conjunto e do processo de ensaios; e os últimos capítulos - "*The Director as Audience*" e "*The Director as Administrator*" - tratam, respectivamente, da importância de o diretor manter a objetividade em suas avaliações do espetáculo que vai tomando forma à sua frente e dos aspectos administrativos que muitas vezes são incluídos entre as atribuições do encenador (o que não é nada raro na realidade teatral brasileira). Há ainda um glossário de termos técnicos e uma alentada bibliografia.

PLAY DIRECTING - Analysis, Communication and Style

Mais um instrumento pedagógico, abrangendo os mesmo tópicos, e distinguindo-se pela estrutura que divide o trabalho do diretor em três grandes áreas - análise, comunicação e estilo -, exatamente como está em seu subtítulo. Como os demais, fartamente ilustrado, com fotografias de espetáculos diversos e muitos desenhos.

DIRECTING PLAYS - A Working Professional's Method

O autor - Stuart Vaughan é um diretor ligado ao New York Shakespeare Festival, que durante anos foi coordenado por Joseph Papp - o mesmo que levou Cacá Rosset e o Teatro do Ornitórrinco a se exhibir no Central Park . Além disso tem dirigido montagens em teatros regionais e de

universidades norte-americanas. Donde a sua iniciativa de escrever um manual em moldes bastante semelhantes àqueles produzidos por professores, apenas acrescentando a sua própria vivência profissional. O livro segue passo a passo as etapas do processo de montagem. Surpreendentemente, é um dos autores mais conservadores - dentre os que integram a amostragem - no que concerne às liberdades que um encenador pode ou não tomar em relação ao texto.

ON DIRECTING

Harold Clurman (1901-80) foi um dos mais respeitados diretores norte-americanos e fundador do Group Theatre, no início da década de trinta. Neste livro, ele utiliza toda a sua experiência para oferecer uma visão bastante sintética dos estágios do processo de montagem. Bem menos técnico do que os demais livros da amostragem, mas com excelentes exemplos retirados da vida profissional do autor e de sua rica convivência com muitas das mais importantes personalidades teatrais deste século.

STAGECRAFT - The Complet Guide to Theatrical Practice

Único volume de origem inglesa, foi escrito por Trevor R. Griffiths, responsável pelo Foco Novo Theatre Group, uma das mais importantes companhias do teatro alternativo de Londres. Trata-se de um manual demasiado abrangente, que tenta descrever o trabalho do diretor e de todos os principais participantes da atividade teatral. Obviamente isso o impede

de aprofundar os vários tópicos expostos, apesar da edição primorosa, com ilustrações altamente esclarecedoras e *check-lists* bastante úteis.

O fato de haveremos adotado essa amostragem não nos impediu, evidentemente, de lançar mão de outros títulos encontrados. Os livros aqui descritos foram selecionados apenas por razões metodológicas, para garantir uma certa unidade conceitual aos capítulos técnicos.

Capítulo VI - A relação do diretor com o texto

A escolha do texto

Escolher um texto para servir como ponto de partida de um trabalho teatral não é uma tarefa fácil. Pelo contrário, ela pode ser considerada crucial, já que é em consequência dessa escolha que muitas outras se sucederão. É verdade que muitas vezes essa iniciativa cabe ao produtor - quando existe um - ou a um ator ou atriz em busca de um veículo para o seu talento ou o seu sucesso pessoal. Mas, como já foi dito aqui, desde os anos oitenta são cada vez mais comuns os projetos liderados por diretores. Conseqüentemente, cada vez mais é a eles que cabe selecionar e propor um texto. De qualquer forma, um diretor tem diante de si dois caminhos: ficar à espera de que o convidem para dirigir determinada peça ou escolher a peça (ou as peças) que gostaria de montar. Neste último caso há ainda duas opções: aguardar uma eventual proposta que deixe o nome da peça em aberto ou partir , com todas as suas forças para a busca da viabilização

de um projeto que lhe pareça fundamental à sua própria carreira e/ou ao teatro em si.

A Martin Esslin é atribuída a afirmação de que o primeiro mandamento para um diretor é: "Escolha a peça certa."² Uma responsabilidade considerável para uma decisão tomada antes mesmo de iniciado o processo de montagem. Mas, são vários os critérios que orientam, ou podem orientar, essa escolha. O principal deles continua a ser a forte atração que uma determinada peça exerce sobre um artista. Para Grotowski, por exemplo, como vimos no capítulo dedicado ao estudo de seu trabalho, esse fascínio quase inexplicável é o melhor ponto de partida para a criação de um espetáculo. Em posição análoga, R. H. O'Neill afirma, num dos manuais incluídos em nossa amostragem, que quando um encenador sente que está diante de um texto que gostaria de ter escrito é porque acaba de ler algo que deve dirigir.³

Mas, escolher a peça a ser montada é algo que desafia as habilidades críticas, pois mesmo a forte atração experimentada pelo diretor em relação a uma obra dramática pode esbarrar em problemas de ordens diversas. Certamente não se pode subestimar os critérios pessoais, mas há outros que também devem, ou deveriam, ser levados em conta. Os critérios práticos, por exemplo. O já citado Professor O'Neill sugere que se utilize critérios pessoais, literários e históricos antes mesmo daqueles de ordem

² Apud R. H. O'Neill, *The Director as Artist*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1987, p.74 .

³ O'Neill, *Op. Cit.*, p.76 .

prática, considerando que a boa utilização dos primeiros pode oferecer um certo respaldo às razões pragmáticas.

Os critérios para uma avaliação do texto do ponto de vista literário são bastante amplos, mas podem ser sintetizados em alguns itens fundamentais: a construção do enredo, a elaboração dos personagens, a idéia central (tão preciosa para Stanislavski) e a plenitude do seu desenvolvimento, a qualidade da linguagem - aquilo que Aristóteles, na *Poética*, chama "dicção". O recurso à obras de análise crítica pode ser de grande ajuda nesse processo, em se tratando de uma peça já conhecida. Entretanto, uma avaliação das qualidades dramáticas tendo em vista uma possível encenação não pode ser feita de forma apressada. É preciso que o diretor empenhe um bom tempo nessa tarefa, unindo os critérios puramente literários a um demorado trabalho de visualização, de imaginação das possibilidades especificamente teatrais. É preciso imaginar detidamente o futuro trabalho, o que envolve não apenas a produção de imagens mentais, mas também muitas anotações, para que impressões e possibilidades não se percam no turbilhão das providências que o trabalho teatral envolve. Muito próxima a essa avaliação dita literária estaria uma outra de caráter histórico: verificar o interesse despertado pelo período e seus pontos de contato com preocupações e realidades contemporâneas.

Mas, os critérios de escolha não podem ser estabelecidos de forma ideal, já que as situações em que se dá o fazer teatral variam enormemente. Escolher uma peça para um teatro comercial é bem diferente de fazer o

mesmo para uma escola de teatro, por exemplo. Neste último caso, o interesse cultural e as possibilidades oferecidas ao aprendizado dos alunos superam outros critérios. No caso de um grupo amador, a adequação dessa escolha às necessidades e anseios da comunidade de origem deveria ser um juízo a ser considerado - ainda que isso nem sempre aconteça. Já no teatro comercial, o gosto pela peça e o sucesso anterior em algum grande centro costumam ter um peso maior. De forma geral, a avaliação prática deve passar por itens como:

- restrições orçamentárias - verificar se é possível ao grupo, companhia ou indivíduo arcar com os gastos necessários à realização de uma montagem adequada daquela peça, pois, se a criatividade pode operar verdadeiros milagres, a penúria pode igualmente destruir excelentes idéias que precisariam de mais dinheiro para a sua realização;
- adequação ao grupo ou ao elenco possível - se é verdade que o teatro contemporâneo é muito menos restritivo com relação aos tipos físicos e mesmo quanto ao sexo dos intérpretes, também é verdade que encontrar a pessoa certa para um papel de importância não é algo que se deva negligenciar;⁴
- adequação espacial - verificar se o espaço disponível é apropriado à peça ou se o tipo de palco exigido por ela pode ser conseguido;

⁴ À propósito, Harold Clurman (*On Directing*, p.22) narra uma conversa que teve com Helen Weigel, quando lhe perguntou o motivo de o Berliner Ensemble não haver montado até então *Schweik na Segunda Guerra Mundial*, de Brecht. Ao que a diretora da prestigiosa companhia lhe respondeu: "Não temos o ator certo para o papel."

- exigências técnicas - se o grupo, o espaço e o orçamento podem suprir as necessidades técnicas para a boa realização do espetáculo;
- direitos autorais - caso a peça não esteja ainda sob domínio público, se é possível adquirir os direitos para sua representação, ou chegar a algum tipo de acordo ligado a essa questão;
- interesse do público - pensar que o espetáculo destina-se primordialmente ao espectador e não apenas ao prazer dos seus realizadores é uma tarefa muitas vezes difícil para o artista, mas está na essência da arte teatral, que só se realiza na relação com a platéia ou, como dizia Meyerhold, com a participação dessa "quarta dimensão".

Esta última é realmente uma questão crucial já que, se por um lado não é desejável - do ponto de vista estritamente artístico - que um criador fique preso apenas ao gosto conservador de boa parte do público, alegando estar oferecendo aquilo que a platéia quer ver, por outro lado não se deve perder de vista a quem uma determinada peça interessa, a quem se destina a sua montagem. Isso é fundamental tanto para dimensionar a produção, quanto para evitar terríveis frustrações, ou ainda para evitar um perigoso hiato entre a atividade teatral e a comunidade a quem se destina. Apenas à guisa de exemplo: há alguns anos, participando do júri de um festival de teatro amador no interior do Estado de São Paulo, assistimos à apresentação de um espetáculo que representava um grande clube social da Capital. Tratava-se de um monólogo cuja melhor qualidade era oferecer um excelente veículo ao histrionismo de uma grande atriz. Nos debates que se

seguiram à apresentação, a intérprete da peça (que estava longe de ser uma atriz excepcional) reprovou amargamente o desinteresse dos milhares de associados do clube pelo seu espetáculo. Em nenhum momento, no entanto, lhe ocorrera pensar se a temática da peça interessaria aos potenciais espectadores. E este, infelizmente, não é um caso isolado.

Como vimos, o apelo de uma peça pode ser, em última análise, artístico, comercial, ou ambos - o que seria mais desejável. Há ainda que se levar em conta que, em nossos dias, são comuns as adaptações de material não-dramático para o palco: romances, contos, coletâneas de cartas, etc - o que faz com que o diretor tenha que avaliar não apenas textos dramatúrgicos.

Em seu manual, o diretor Stuart Vaughan recomenda que todo encenador faça uma lista com tudo aquilo que busca numa peça, utilizando um conjunto personalizado e bem específico de critérios, para poder avaliar com certa segurança, mesmo em situações difíceis. E fala de sua própria lista, que reproduzimos a seguir:

- 1- Trama - Busco uma peça que tenha claramente começo, meio e fim, uma forma bem estruturada (...)
- 2- Linguagem - Gosto de uma linguagem forte, eloqüente, bem articulada (versos, de preferência). Quero a musicalidade e a intensidade da fala.
- 3- Trama - Quero um tema que seja social, política ou psico-

logicamente construtivo. Meu teatro ensina. Ensina através do conflito dramático.

4- Personagens - Quero um protagonista com quem a platéia possa se identificar, por quem a audiência possa torcer.⁵

Não nos cabe aqui avaliar os critérios do diretor, mas é inegável a clareza de sua lista. Ele mesmo faz questão de frisar que a de cada encenador será completamente diferente da de outro e que não poderia ser de outra forma. Ainda assim propõe, sobretudo aos novatos na função, que diante de uma peça considerada estimulante se interroguem sobre as razões dessa atração, sobre as qualidades concretas da obra e que, em seguida, procedam a um cotejo entre as respostas a essas questões e os argumentos de ordem prática (elenco, orçamento, espaço, público, etc), para só então chegar a uma decisão.⁶

O período de amadurecimento

Como já tivemos oportunidade de ver, criadores do calibre de Meyerhold e Grotowski, , deixam clara a importância de um período que sucederia a escolha do texto. Nesse período de maturação do envolvimento do diretor com a peça os problemas práticos da produção e da encenação

⁵ Stuart Vaughan, *Directing Plays - A Working Professional's Method*, New York, Longman, 1993, p.21.

⁶ Idem, *ibidem*, p.22.

deveriam ser deixados de lado para que a imaginação criadora pudesse se manifestar livremente. No caso de Meyerhold, já foi mencionado o exemplo de sua montagem de *O Inspetor Geral*, para a qual se preparou informalmente durante anos, fazendo anotações, desenhando, sonhando com o projeto, até partir para sua realização - o que aconteceu em poucas semanas. E esse não foi um caso isolado em sua obra, como nos chama a atenção Harold Clurman, pois durante anos esteve se preparando para encenar *Otelo*, de Shakespeare - algo que o trágico fim de sua carreira e de sua vida acabou não permitindo.⁷

Dos manuais que compõem a nossa amostragem técnica, dois deles - *On Directing* e *Directing Plays* - ressaltam a importância dessa etapa em que o diretor lê repetidas vezes o texto escolhido, com o máximo de isenção possível e, num considerável espaço de tempo, entre uma leitura e outra - caso o cronograma da produção permita - deixa que o texto “trabalhe sobre ele” antes de começar a trabalhar propriamente sobre o texto⁸. Essa crescente intimidade entre o artista e a obra pode levar a uma série de descobertas extremamente importantes para a futura montagem, que se traduzem inicialmente apenas em imagens isoladas e notas esparsas, que mais tarde deverão ser articuladas.

⁷ Clurman, *Op. Cit.*, p.25 .

⁸ *Idem*, *Ibidem*, p. 25.

Análise de texto

Após haver escolhido a peça (supondo-se sempre que lhe tenha sido atribuída essa tarefa) e após haver deixado que sua imaginação fantasiasse livremente a partir das imagens e sensações despertadas pela sua leitura, o diretor chega a uma idéia básica sobre como o espetáculo deve ser, sobre a visão que pretende transmitir com a montagem desse texto. A importância dessa concepção é fundamental para o processo que está para se iniciar, pois todas as decisões, todas as opções estéticas resultarão dessa idéia-motriz. Justamente pela sua importância ele deve submetê-la, além da sua intuição artística, a uma bateria de ferramentas analíticas, para aferir a adequação dessa sua idéia inicial à matéria-prima de que dispõe concretamente - o texto. Caso não tenha ainda definido uma concepção da montagem, essas ferramentas podem ajudá-lo nesse sentido.

Proceder a uma análise do texto com a finalidade de definir tanto uma interpretação do sentido da peça como um todo, quanto daquilo que acontece cena a cena, verificando a sucessão de motivações e objetivos, é uma das atividades mais disseminadas no teatro brasileiro, desde o advento da modernidade. E, considerando a diversidade dos nossos palcos, pode-se deduzir que inúmeros sejam os modelos de análise adotados pelos diretores. O mais comum por aqui é que essa investigação sobre a estrutura e os significados do texto aconteça no período inicial dos ensaios, como

parte do chamado “trabalho de mesa” uma tarefa mais ou menos coletiva, ainda que muitas vezes dominada pelo diretor. Já nos manuais consultados, a análise é apresentada como uma tarefa do encenador a ser executada antes do início do processo de ensaios, como uma ferramenta a serviço do lastreamento de uma concepção do espetáculo definida *a priori*, seja ela caracterizada pela submissão do texto a uma rede de sentidos definida extrinsecamente, seja pela busca de uma leitura particular dos valores intrínsecos da peça. Segundo Francis Hodge, por exemplo, a análise é o suporte objetivo das intuições do diretor a respeito do texto. Como técnica, está ligada à premissa de que dirigir não é uma atividade totalmente intuitiva, mas um processo criador no qual o diretor busca articular conscientemente o discurso cênico.⁹

Claro está, que uma análise bem realizada não garante o sucesso de um espetáculo, já que nada pode ser garantido no imprevisível campo da arte, mas pode oferecer uma base segura para vôos posteriores. E, levando-se em conta a importância do texto nas formas hegemônicas do teatro contemporâneo, esta é uma das atividades fundamentais do diretor, equiparando-se em importância à orientação dos atores.

Os manuais de direção norte-americanos apresentam vários modelos analíticos, todos derivados das idéias de Stanislavski. Isso se explica pela enorme influência exercida pelo “Método” a partir de sua introdução no país por membros do Teatro de Arte de Moscou que preferiram não voltar à

⁹ Francis Hodge, *Play Directing*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994, p. 10 .

Rússia ao final da excursão do início da década de vinte. Esses atores tiveram entre os seus alunos figuras exponenciais do teatro americano como Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler, que disseminaram as lições recebidas. Stuart Vaughan, por exemplo, um discípulo de Harold Clurman, sugere que se comece um exame mais detalhado da peça encontrando e definindo a sua espinha dorsal : uma brevíssima exposição (se possível uma frase) que sintetize o sentido da peça, a sua proposta. Todos os aspectos do texto devem ser condizentes com essa definição (que não se pretende a única possível), pois ela vai determinar o tom adotado por todos os elementos cênicos.¹⁰ Não há dúvida de que estamos diante daquilo a que Stanislavski chamou “linha direta de ação”.¹¹

Dos modelos apresentados nos manuais, selecionamos dois - aquele apresentado por Robert Cohen e John Harrop (uma forma surpreendentemente sintética e funcional) e o proposto por Francis Hodge (um caminho mais extensivo e analítico) - por serem complementares e por conterem, basicamente, os mesmos elementos apresentados, com pequenas variações, nos outros livros.

O primeiro modelo - o *Breakdown* (que optamos por traduzir como “Divisão do texto”) é um método bastante pragmático. Ele restringe o seu campo de estudo ao texto em si, mas abre espaço para interrogações que podem levar a extrapolar esses limites. O método se baseia na divisão do

¹⁰ Stuart Vaughan, *Directing Plays*, New York, Longman, 1993, p. 68.

¹¹ Konstantin Stanislavski, *A Preparação do Ator*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, p. 285 a 289.

texto em fragmentos cada vez menores (como recomendava Stanislavski) , com o objetivo de revelar as suas relações estruturais e a rica variedade do verdadeiro mosaico que é constituído pela ação dramática. Trata-se de uma análise dos acontecimentos momento a momento, operando através do acúmulo de eventos isolados, que vai revelando a cuidadosa organização de experiências enfeixada pela peça, isto é, a sua carpintaria teatral e os movimentos que a compõem (exposição, conflito, acirramento, clímax e desenlace). Assenhorar-se desses movimentos permite ao diretor tirar partido deles, acrescentando mais variedade e intensidade à encenação.

A maioria das peças conhecidas é dividida em atos - que são os mais longos segmentos de um texto, indicando passagens de tempo ou importantes quebras na ação dramática. Comumente, cada ato é composto por um certo número de cenas. Caso a peça examinada não esteja dividida dessa forma - em cenas -, os autores propõem que se utilize o método francês de desmembramento, isto é, que sejam considerados como limites das cenas as entradas e saídas de personagens. Após essa fragmentação, os autores recomendam a atribuição de títulos e a listagem das cenas. Esse trabalho permite visualizar, com facilidade, a estrutura das relações entre os personagens utilizando como índice até mesmo o número de vezes em que eles se encontram no palco. Quando isso ocorre em várias cenas pode-se verificar as diferenças entre elas e a evolução que ocorre no espaço de tempo entre um encontro e outro. Dar títulos às cenas é algo que pode ajudar o diretor a ter sempre em mente o seu sentido geral - algo bastante

útil em meio às complexas, e muitas vezes dispersivas, solicitações do período de ensaios. Fazer uma listagem das cenas com os respectivos títulos representa, sempre segundo os dois autores, um ponto de partida essencial. A simples visualização desse esqueleto dramático permite ao diretor ter mais segurança ao definir ou aferir a sua concepção geral.. No caso de uma interpretação intrínseca (fundamentada exclusivamente no universo da obra), a divisão do texto lhe permite verificar a correção de sua escolha. No caso de uma interpretação extrínseca (quando ela tem origem nas experiências e nos interesses do próprio encenador), mensurar a sua coerência ou a necessidade de recorrer à eliminação de certos trechos ou ao acréscimo de novos materiais para atingi-la. A relação de cenas, com os respectivos participantes, é ainda um instrumento bastante útil para organizar uma programação de ensaios, já que permite saber rapidamente o quê pode ser ensaiado com quem.

Para aprofundar a análise da peça, passa-se a fragmentar as cenas em unidades de ação. O conceito de “unidades” como pequenos segmentos em que pode ser dividida a ação dramática aparece originalmente também em Stanislavski, em *A Preparação do Ator* (páginas 137 a 142). Esse desmembramento da peça em unidades (que alguns autores chamam de “Beats”) é uma tarefa típica de diretores e atores, uma vez que nenhum texto aparece dessa forma e é pouco provável até mesmo que os dramaturgos pensem nesse tipo de distribuição ao escrever. Para reconhecer as

fronteiras de uma unidade, o já citado diretor Vaughan sugere quatro critérios possíveis :

- 1 - Mudança de assunto no decorrer do diálogo;
- 2 - Mudança na "liderança" da cena ;
- 3 - Entrada de um personagem, interrompendo ou dando um novo tom à cena; saída de um personagem, encerrando o que estava acontecendo;
- 4 - Quando, no interior de um monólogo ou de uma fala mais extensa, o personagem muda de assunto.¹²

Em cada unidade, os personagens têm objetivos, intenções coerentes com os respectivos superobjetivos. Também a unidade pode receber um título. Normalmente usa-se uma frase que defina a ocorrência dramática abarcada por ela. E aqui citamos dois exemplos do próprio manual: "Lady Macbeth lê a carta do marido"; "Lady Macbeth decide que seu marido será rei" - ambas da mesma cena. A divisão em unidades de ação permite compreender a variedade que à primeira vista podia não estar clara e, portanto, enriquecer o trabalho. O essencial é justamente que cada unidade tenha especificidade e identidade, que se diferencie das outras que a cercam - uma ferramenta considerável para evitar a linearidade da representação.

Muito pragmáticos, os professores Cohen e Harrop duvidam que a maioria dos diretores se dedique a fazer uma relação de todas as unidades, considerando que são muito numerosas e que esse seria um trabalho

¹² Vaughan, *Op. Cit.* , p. 75-76.

moroso. Por isso, sugerem que os títulos sejam anotados no próprio texto para que sejam discutidos com os atores quando da elaboração do espetáculo.

Ainda segundo este modelo de divisão do texto, é possível fragmentar o texto em segmentos ainda menores. E aí temos um exemplo de imprecisão terminológica: enquanto para Stuart Vaughan a palavra “*beat*” - que não tem equivalente no jargão teatral brasileiro - é usada como sinônimo de “unidade de ação”, os professores Cohen e Harrop usam-na para designar os minúsculos segmentos em que se pode dividir uma unidade. De qualquer modo, os dois autores acrescentam que essa tarefa quase nunca é feita pelo diretor, cabendo mais ao ator. Exceto em momentos muito especiais, quando é necessário construir uma cena passo a passo, com o encenador estabelecendo cada olhar, cada pausa¹³ - algo que não surpreenderia, como vimos, o Stanislavski de *A Gaivota*.

É a forma como as cenas, as unidades de ação e os *beats* são integrados que determina o ritmo da peça, o suspense, o impacto dramático. Dessa forma, um mecanismo razoavelmente simples como o que acabamos de descrever, pode auxiliar o diretor a enriquecer a sua criação e a oferecer novas possibilidades àqueles que com ele trabalham.

Para o Professor Hodge, autor do segundo modelo que selecionamos, a análise do texto se configura como a base da comunicação que o diretor

¹³ Robert Cohen e John Harrop, *Creative Play Direction*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984, p. 25 a 29.

precisa estabelecer com toda a sua equipe e, mais tarde, com o público. É a sua preparação mais objetiva nesse sentido. Justamente por isso, ela deve ser feita por escrito - porque é a maneira mais segura de um diretor (principalmente se for um aprendiz) aclarar suas idéias a respeito da peça, compreendendo-a em cada detalhe e preparando-se para entabular, com segurança, uma comunicação mais profunda. Deve abranger as circunstâncias dadas (mais indícios da marcante presença stanislavskiana nos círculos teatrais norte-americanos), dos diálogos, da ação dramática, dos personagens, das idéias e *rhythmic beats*¹⁴ (atmosferas e tempos). O professor sugere um plano de análise cujos itens reproduzimos a seguir (em negrito), intercalado por alguns comentários:

I. Circunstâncias Dadas

A . Circunstâncias em que transcorre a ação analisadas segundo -

- 1 - A localização geográfica, incluindo o clima;**
- 2 - A época : ano, estação, horário;**
- 3 - Aspectos econômicos;**
- 4 - Aspectos políticos;**
- 5 - Aspectos sociais;**
- 6 - Aspectos religiosos;**

¹⁴ *Rhythmic beats* - expressão que tem sua origem no jargão musical (a tradução literal seria "batida rítmica", mas ela não faz parte do vocabulário teatral brasileiro).

Até este ponto, não há nada que destoe das práticas mais usuais do teatro brasileiro.

B - Acontecimentos anteriores à ação

C - Situação dos principais personagens no início e no final da peça

Aqui temos um instrumento importante para que o diretor tenha consciência da evolução sofrida pelos personagens no decorrer da peça, o que lhe será muito útil no trabalho de orientar os atores.

D - Significado dos fatos dentro do sentido geral da peça.

II. Diálogos (análise das escolhas efetuadas pelo autor)

A - As palavras utilizadas

B - A estruturação das frases

C - As imagens

D - Características peculiares (sotaques, vícios de linguagem, etc)

E - Sonoridades

F - Estruturação das falas

Como o item seguinte envolve uma divisão da peça em unidades, convém antes explicitarmos esse conceito operacional. Toda peça é composta por um grande número de unidades de ação - subdivisões das cenas. Cada vez

que um personagem altera os rumos da ação ou cada vez que o foco passa de um personagem para outro, uma nova unidade é declarada. O termo “unidade” foi empregado originalmente, nesse sentido, por Stanislavski.

Retomemos agora o modelo analítico proposto pelo Prof. Hodge:

III. Ação Dramática

A - Divisão da peça em unidades

B - Numerar as unidades por cena (ou usar uma só numeração para a peça toda)

C - Atribuir a cada unidade uma frase-título

A divisão, mencionada há pouco, se dá de forma muito semelhante ao modelo de análise que reproduzimos anteriormente.

IV. Personagens

Examinar cada personagem segundo os critérios que se seguem:

A - Desejos e perspectivas

B - Moralidade

C - Adjetivos que se aplicam ao personagem

D - Situação física do personagem no início de cada cena e expressa através dos seguintes indícios: nível dos batimentos cardíacos, transpiração, situação do estômago, tensão muscular,

velocidade e intensidade da respiração

Com os itens precedentes se completa o estudo prévio dos personagens a ser empreendido pelo diretor, o que servirá de base para suas posteriores discussões com os atores. Os perfis inicialmente traçados podem, inclusive, vir a sofrer sensíveis alterações, mas o diretor não terá dado início ao seu trabalho de mãos vazias, sem ter um ponto-de-vista definido para corroborar ou contrapor àquilo que for apresentado pelos intérpretes, ou ainda para orientá-los no princípio de suas buscas individuais.

V. A Idéia Central

A - Sentido do título

B - Posições filosóficas do texto

C - A maneira como a idéia central é mostrada na peça

D - Objetivo de cada cena e sua função na peça

VI. Atmosferas

A - Adjetivos que definam a atmosfera, o ambiente de cada unidade

B - Uma imagem que defina a atmosfera de cada unidade

VII. *Tempos*

A - Expressar, através de uma palavra, a velocidade de cada unidade.

Ex: rápido, lento, meio-lento, etc.

B - Fazer um gráfico das variações de *tempos* ao longo da peça.

Os itens VI e VII servem para auxiliar o diretor a estabelecer o ritmo do espetáculo.

VIII. *Tom*

Resumir a análise através de uma palavra ou frase que defina a peça como um todo.¹⁵

O modelo se encerra exatamente com a definição ou avaliação de um conceito geral da peça, como já afirmáramos no início do capítulo.

Considerando a recomendação para que a análise, seguindo o esquema que acabamos de reproduzir (com algumas adaptações), seja feita por escrito, e a abrangência dos itens, o resultado será necessariamente volumoso e representará um considerável desafio à disciplina intelectual do diretor.

¹⁵ Hodge, *Op. Cit.*, p. 62-63 .

Capítulo VII - O Caderno de Direção

Um dos instrumentos de trabalho mais importantes para o encenador, o caderno de direção, curiosamente, é mais antigo que a própria figura do diretor. Graças às pesquisas do Professor Gustavo Cohen é possível ter acesso às minuciosas anotações da encenação do *Auto da Paixão* realizado em Mons, em 1501.¹⁶ Quanto aos grandes diretores modernos, o crescente interesse pela linguagem da encenação tem levado à publicação de um número cada vez maior de seus cadernos. Brecht, por exemplo, os chamava *arbeitbuchs* - livros de trabalho, que é uma denominação ainda mais exata. No Brasil adotou-se a expressão “caderno de direção” a partir da tradução da designação francesa - *cahier de direction* . Em inglês diz-se *promptbook*, numa reminiscência do tempo em que ainda havia a figura do ponto no teatro.

¹⁶ Helen Krich Chinoy, “The Emergence of the Director”, in Toby Cole e Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing*, New York, Macmillan, 1963, p. 6 .

Trata-se de uma ferramenta que permite ao diretor registrar os resultados do processo de trabalho, à medida em que ele avança, possibilitando-lhe esclarecer dúvidas sobre soluções já encontradas e manter controle sobre os rumos do espetáculo. Sua utilização pode passar por dois momentos distintos: o período que antecede os ensaios, quando o diretor assenta os resultados da análise de texto; o período de ensaios, quando nele são anotados os eventos da composição cênica - a marcação, as variações de luz e as inserções sonoras (música e ruídos incidentais) - e quando abriga os mapas da distribuição de cenas-personagens, dos figurinos e adereços, etc., isto é, o plano de direção. Esses dois momentos, que equivalem a duas funções complementares, podem ser reunidos num mesmo volume, a menos que a quantidade de informações a registrar seja demasiado grande - como acontece nos grandes musicais ou em espetáculos com encenação muito elaborada.

Os modelos apresentados pelos manuais de direção são bastante similares, diferindo basicamente quanto a detalhes terminológicos. Sendo assim, podemos falar de um padrão que descrevemos a seguir. Utiliza-se o próprio texto da peça, copiado em formato ofício ou assemelhado. A primeira providência é traçar linhas horizontais separando as unidades do texto, mas prolongando essas linhas na página à esquerda (o verso, em branco, da página anterior a que está sendo trabalhada), como se pode ver na ilustração que se segue.

	Bem! Sim! Bom! Apoiadíssimo! Não presta, não? Pois esperem! Uma vez que assim o querem, Vou minha pena quebrar! Pois, de hoje em diante - palavra! - Comédia de minha lavra Nunca mais hão de apanhar!
	Pois não! Vossas Excelências Apreciem-me estes fatos. Fiz uma peça em três atos, Três atos só...
	Mas perdão! Comecei a dar à língua Sem sequer cumprimentá-los. Desculpem... tantos abalos No hospício comigo dão! ¹⁷

O passo seguinte é traçar três colunas na página em branco: a primeira para objetivos ou intenções), a do centro para ajustamentos e a terceira para ações. Por "ajustamento" - expressão que também não é utilizada no Brasil - entende-se a maneira como o personagem está manifestando o seu objetivo, e que é expressa geralmente através de um advérbio de modo.

De acordo com os manuais, as duas primeiras colunas devem ser preenchidas primeiro, mas somente após a análise de texto e como resultado dela - o que permite que se registre sinteticamente o que o personagem "quer fazer" em cada unidade e como manifesta essa intenção, sempre levando-se em conta o que a peça como um todo quer dizer, ou o que se quer dizer através dela. Vide ilustração:

¹⁷ Trecho de extraído de *O Comediógrafo*, de Artur Azevedo.

Intenções	Ajustamentos	Ações	
Comediógrafo esbraveja	com o orgulho ferido		Bem! Sim! Bom! Apoiadíssimo! Não presta, não? Pois esperem! Uma vez que assim o querem, Vou minha pena quebrar! Pois, de hoje em diante - palavra! - Comédia de minha lavra Nunca mais hão de apanhar!
Apresentar os fatos	judiciosamente		Pois não! Vossas Excelências Apreciem-me estes fatos. Fiz uma peça em três atos, Três atos só...
Desculpar-se	polidamente		Mas perdão! Comecei a dar à língua Sem sequer cumprimentá-los. Desculpem... tantos abalos No hospício comigo dão! ¹⁸

É a clareza das informações contidas nas duas primeiras colunas que permitirá chegar à movimentação mais adequada (o que será, oportunamente, assentado na terceira coluna).

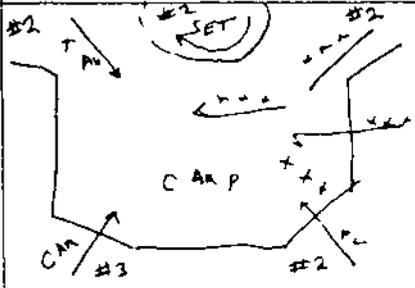
O preenchimento das duas primeiras colunas deve preceder igualmente a definição do cenário, pois é "o que acontece" que deve determinar a ambientação. De qualquer forma, as escolhas feitas no período de preparação da montagem podem não ser definitivas, vindo a sofrer alterações no decorrer do processo e como consequência da colaboração entre o diretor e os demais artistas envolvidos. Essas anotações, apesar de cuidadosamente pensadas e sistematizadas, não devem condenar o diretor à rigidez, e sim colocá-lo em condições de dar respostas mais seguras às questões levantadas pelos atores, bem como auxiliá-lo nas discussões sobre o texto.

¹⁸ Trecho de extraído de *O Comediógrafo*, de Artur Azevedo.

À medida em que as marcas forem estabelecidas, vão sendo registradas na terceira coluna - quer isso aconteça antes ou durante os ensaios. O mesmo vale para os efeitos de iluminação e sonoplastia, além das mutações de cenários, que podem ser anotados no próprio texto ou em uma folha anexada especialmente para esse fim.

O caderno de direção serve como referência do que foi pensado e discutido e das soluções encontradas, permitindo que se recapture, sempre que necessário, algo que se perdeu no calor dos ensaios.

À guisa de ilustração, reproduzimos em seguida um trecho do caderno de direção elaborado por Stuart Vaughan para uma montagem de *Vida e Morte do Rei João*, de Shakespeare.

<p>LF-to confirm what all have long suspected</p> <p>B-to congratulate her</p>	<p>LF(1)w/ sigh of relief, confirms w/apology (2)remembers w/amazement her exhaustion (3)pleading hopefully (4)warm and loving (5)pleading with him to understand</p> <p>B(1)exultantly (2)urging her warmly to forgive herself (3)reasoning with her as if persuading a child (4)warmly reminds her (5)joshing her (6)suddenly deeply sincere (7)w/ fierce pride</p>	<p>LF B SEATED</p> <p>② GET HER UP ③ LIFT UP, EMBRACE ⑤ PUT HER DOWN</p> 
<p>B-to show her off</p> <p>LF-to surrender</p>	<p>(8)happy idea (9)persuasively (10)cavalierly (11)pertly</p>	<p>LF → TAKE HER HAND RUN UP</p> <p>⑩ PICK HER UP, CARRY HER OFF</p>
<p>P-to bind Au to Ar publicly</p>	<p>P(1)hailing Au w/relief (2)man to man, reminds Ar of his proud lineage (3)admits (4)demonstrating his power over Au to Ar (5)promising Ar vengeance (6)prompting</p>	<p>#2 TOWER TURNS AS SET TURNS</p>  <p>#1 TOWER TURNS</p> <p>#2 SET TURNS PL ENTER DL.</p> <p>① AU U.R. w/ BANNER, AND SOLDIERS, BANNERS UP T.L.</p> <p>#3 C.A. ENTER DR.</p> <p>② P. GRABS AU ③ C.M. ↓ P</p>

LADY FAULCONBRIDGE
 (King Richard Conscience was thy father:
 Long and valiant sult I was seduced
 To make room for him in my husband's bed.
 Heaven lay not my transgression to my charge!
 Thou art the issue of my dear offense,
 Which was so strongly urg'd past my defence.

BASTARD
 ① Now, by this light, were I to get again,
 Madam, I would not wish a better father.
 ② Some sins do bear their privilege on earth,
 And so doth yours; your fault was not your folly.
 ③ Needs must you lay your heart at his dispose,
 Against whose fury and unmatched force
 The aweless lion could not wage the fight,
 ④ Nor keep his princely heart from Richard's hand.
 ⑤ He that perforce robs lions of their hearts
 May easily win a woman's. ⑥ Ay, my mother,
 With all my heart I thank thee for my father!
 ⑦ Who lives and dares but say thou didst not well
 When I was got, I'll send his soul to hell.

⑧ Come, lady, I'll show thee to my kin; **
 ⑨ And they shall say, when Richard me begot,
 If thou hadst said him nay, it had been sin;
 ⑩ Who says it was, he lies; ⑪ I say 'twas not! **

(Exeunt.)

ACT SECOND

Scene One

(France. Before the walls of Angiers. Enter PHILIP, KING OF FRANCE; LEWIS, THE DAUPHIN; AUSTRIA; CONSTANCE; ARTHUR; and their forces and attendants.)

KING PHILIP
 ① Before Angiers well met, brave Austria.
 ② Arthur, that great forerunner of thy blood,
 Richard, that robb'd the lion of his heart
 And fought the holy wars of Palestine,
 ③ By this brave duke came early to his grave;
 ④ And, for amends to his posterity,
 At our importance hither he is come,
 To spread his colours, boy, in thy behalf,
 ⑤ And to rebuke the usurpation
 Of thy unnatural uncle, English John.
 ⑥ Embrace him, love him, give him welcome hither.

Capítulo VIII - A relação do diretor com o cenógrafo e o figurinista

A inegável importância que os aspectos visuais do teatro assumiram nos últimos tempos, retomando a tradição dos grandes espetáculos que deslumbraram multidões nas idades de ouro da cena, fez com que a escolha do cenógrafo e do figurinista passasse a merecer um cuidado ainda maior.

Consideremos inicialmente o caso do cenógrafo: o trabalho do diretor será profundamente marcado pela sua colaboração com esse artista. Até mesmo a preparação para a montagem depende, para ser completada, da sua definição espacial. Tendo formulado o conceito básico do espetáculo, cabe encontrar um cenógrafo adequado - vale dizer, adequado ao tipo de trabalho que se pretende desenvolver e ao estilo de atuação do diretor. Os manuais sugerem alguns critérios a serem seguidos para se escolher a pessoa certa. São eles:

- Ter uma idéia clara do que se espera do cenógrafo e de sua maneira de trabalhar. Há quem prefira um colaborador mais envolvido no projeto como um todo, que gosta de discutir as idéias nele contidas; e há quem prefira uma postura mais objetiva, de alguém que se atenha à discussão dos aspectos visuais propriamente ditos. Saber, portanto, em qual categoria se enquadra o cenógrafo que se tem em vista é um bom passo para evitar futuras dificuldades.
- Conhecer o trabalho dos possíveis candidatos. Pode-se solicitar um portfólio, com desenhos e fotografias, ou - caso trate-se de uma pessoa famosa, a quem não seria conveniente fazer tal pedido - consultar arquivos em busca de referências. De qualquer forma, é fundamental que o diretor conheça efetivamente o nível e as potencialidades do cenógrafo. Observação aplicável a todos os seus colaboradores.
- Convém ainda informar-se sobre a facilidade de comunicação do cenógrafo, pois serão muitas as reuniões entre os dois, e sobre a sua disponibilidade para trabalhar em parceria, isto é, para elaborar e reelaborar propostas em conjunto com o diretor.
- Finalmente, é essencial saber se ele se adequa à proposta estética da montagem e se a sua participação é viável do ponto de vista orçamentário.

O ideal seria que o cenógrafo pudesse acompanhar os ensaios e fosse, pouco a pouco, articulando as descobertas feitas pelos atores até

chegar a uma definição do espaço cênico. Era dessa forma que Stanislavski trabalhava nos anos trinta, quando tempo e dinheiro não estavam entre os seus problemas. Mas, normalmente, não é o que acontece: pouquíssimos são os atores - e o CPT de Antunes Filho é um exemplo significativo e uma exceção - que se dispõem hoje em dia a envolver-se num projeto de trabalho que não tem a estréia de um certo espetáculo como meta bem definida, inclusive com prazos mais ou menos estabelecidos. Reportemo-nos então ao caminho mais objetivo proposto pelos manuais de direção.

Uma vez escolhido o cenógrafo, em sua primeira reunião o diretor deve ser o mais claro possível ao fornecer as informações essenciais para que ele possa iniciar o seu trabalho. A saber:

- Sobre o quê é a peça e o espetáculo;
- Quais as necessidades que o diretor já definiu com relação ao cenário - número de cenários, entradas, níveis, efeitos especiais;
- Número de atores que compõem o elenco;
- Atmosfera geral do espetáculo;
- Período - quando se tratar de uma peça “de época” ou realista;
- Estilo da montagem;
- O efeito geral pretendido pelo encenador.

Esse primeiro encontro será necessariamente mais discursivo do que os seguintes. Trata-se, nesse momento, de deixar clara a visão do diretor, de torná-la motivadora para o cenógrafo. Além de se expressar verbalmente, o encenador pode mostrar ainda algum material visual que tenha coletado

(fotografias, reproduções de quadros, etc.) e que tenha relação com o que pretende. Pode até mesmo apresentar alguns esboços bem simples que tenha feito. Start Vaughan alerta para a inconveniência de se iniciar uma conversa perguntando a visão que o cenógrafo tem da peça, uma vez que essa não é a sua função. Bem diferente é mostrar-lhe o caminho a ser percorrido e depois responder ao que a proposta lhe evocou - o que significa colaboração, participação.¹⁹ Cenógrafo e diretor precisam estar de acordo e trabalhar juntos.

Após a primeira reunião o cenógrafo deve estudar a peça e preparar alguns esboços e estudos, tendo em mente as propostas do diretor. Este, por seu turno, depois de haver discutido mais detidamente idéias e necessidades relacionadas ao espaço cênico, tenderá a definir com mais clareza aquilo que pretende.

Num segundo encontro o cenógrafo apresenta as suas propostas iniciais. Provavelmente, nem tudo corresponderá às expectativas do diretor, mas essa é uma etapa normal num processo participativo. Os esboços são discutidos e o encenador separa aquilo que lhe interessa do que não lhe interessa, deixando ainda mais claro o caminho a ser percorrido.

Mais adiante, em um ou mais encontros se chegará a um acordo quanto ao cenário do espetáculo, o que permitirá ao diretor retomar o seu caderno de direção e, com o auxílio de uma planta baixa ou de uma maquete, dar início ao estudo da marcação. Com relação ao cenário, ele

¹⁹ Vaughan, *Op. Cif.*, p.99 .

possivelmente ainda sofrerá algumas alterações em consequência de problemas descobertos durante os estudos do diretor ou já no decorrer dos ensaios.

Um processo muito semelhante é seguido para definir os figurinos, com os mesmos critérios e a mesma seqüência de reuniões, apenas com urgência um pouco menor. Também aqui problemas podem surgir, principalmente por causa das peculiaridades da movimentação, ou da adequação da roupa ao intérprete, ou ainda em função do tempo disponível para trocas de figurinos durante o espetáculo.

O trabalho com o iluminador também costuma ser deixado para uma etapa um pouco posterior, pois depende tanto da definição do cenário quanto das marcações básicas.

À medida em que esses aspectos visuais vão sendo determinados aumenta a quantidade de informações registradas no caderno de direção.

Capítulo IX - A relação do diretor com os atores

Nomenclatura operacional

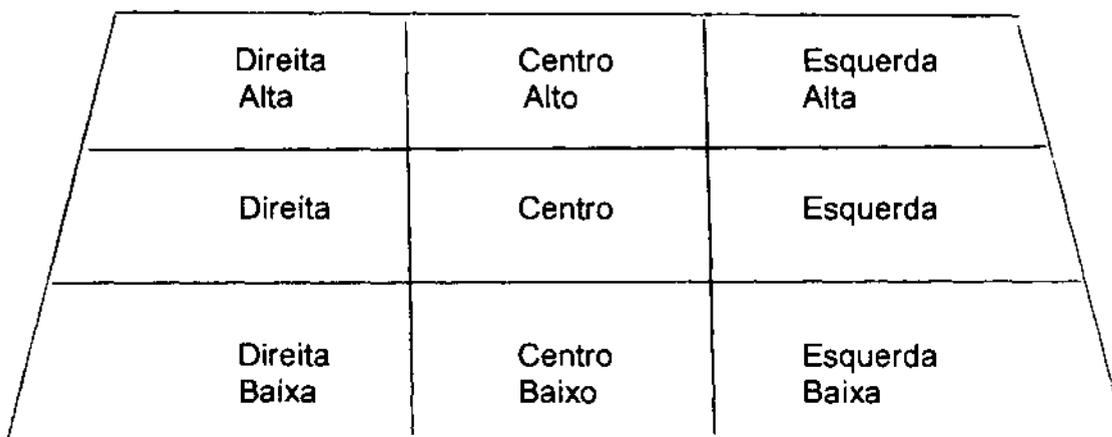
Com o intuito de facilitar a comunicação entre o ator e o diretor, os manuais trazem toda uma nomenclatura técnica extremamente elaborada. Trata-se de um número surpreendente de códigos abrangendo desde a divisão do palco italiano em áreas de atuação - algo que não nos é completamente estranho, pois fazia parte do arsenal herdado dos velhos ensaiadores do teatro pré-moderno e acabou caindo em desuso - , até alguns deslocamentos espaciais, passando pelas posições do corpo do ator em relação ao espectador, e pelos vários tipos de conexão espacial entre os atores. Tamanho zelo classificatório pode nos parecer excessivo, mas, com um certo esforço de isenção, é possível compreender a funcionalidade de várias dessas codificações. Sem dúvida alguma elas podem racionalizar

certos diálogos entre os integrantes de uma montagem, conferindo-lhes mais precisão. Supondo-se, é claro, que todos tenham amplo conhecimento e bastante intimidade com esse vocabulário - mais ou menos como sucede (em escala bem maior) com bailarinos e coreógrafos. Esses códigos podem igualmente facilitar o registro da marcação. Vejamos alguns exemplos dessa nomenclatura.

Áreas do Palco

Não deixa de ser curioso que a divisão do palco (do tipo italiano) em áreas, cada qual com uma designação, trazendo reminiscências de longínquas eras teatrais, e que no Brasil tornou-se completamente anacrônica, continue a ser largamente utilizada nos países de língua inglesa (notadamente nos Estados Unidos da América e na Inglaterra). Nessas nações - ao contrário do que ocorria em Portugal e em nosso país - toma-se como referência o ator voltado para o público. Assim, considerando-se alguém que esteja no centro do palco, em posição frontal para a platéia, D (direita) refere-se à sua direita, E (esquerda) refere-se à sua esquerda. Na tradição portuguesa, que foi transplantada para o Brasil, a referência era o ensaiador na platéia, de frente para o palco - o resultado é que os lados são invertidos. Na verdade, ambos os caminhos se prestam a um grande número de confusões, pois o diretor, que na maioria das vezes se encontra de frente para a cena, tenderá a usar suas próprias referências,

enquanto o ator tenderá a responder de acordo com as dele. Essa dificuldade já representa, por si só, uma limitação ao uso dessa nomenclatura durante os ensaios, mas não a invalida enquanto instrumento para o registro da marcação ou a discussão da cenografia, por exemplo. Reproduzimos, a seguir, o esquema da divisão do palco em áreas (tal qual é usada no mundo anglo-saxão) :



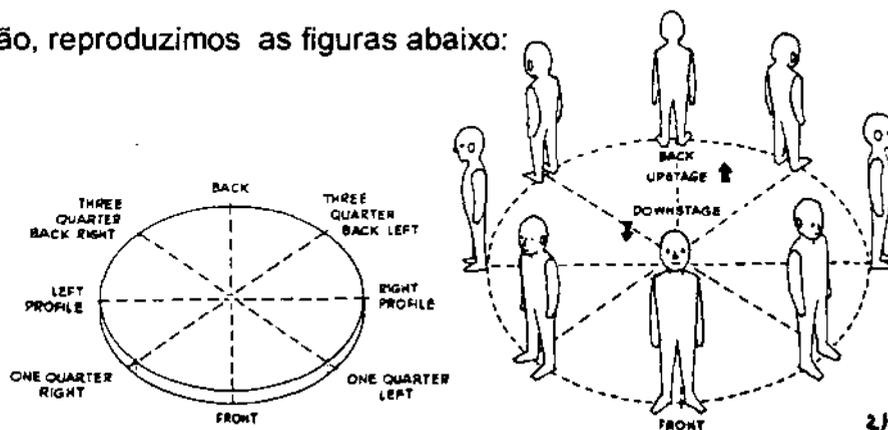
Platéia

Alguns autores atribuem pesos e valores diferenciados para cada uma dessas áreas, o que é extremamente discutível. Para R. H. O'Neill, que é um desses autores, a gradação de força das áreas do palco (em ordem decrescente) seria a seguinte: a porção mais forte seria a que leva o nome de Centro-Baixo, seguida por Centro, Centro-Alto, Direita-Baixa, Esquerda-Baixa, Direita, Esquerda, Direita-Alta e Esquerda-Alta. O lado direito seria o mais forte por causa do sentido da leitura, o que levaria o espectador a

tentar “ler” a cena utilizando o mesmo princípio.²⁰ De indiscutível mesmo há apenas o fato de que a parte baixa (frontal) do palco, devido à proximidade, favorece uma comunicação muito mais direta com o público, ao contrário da parte alta (posterior). Aliás, quando há pouco mencionamos as reminiscências de outras eras nessa divisão, foi exatamente a propósito das referências a partes “altas” e “baixas”, que têm sua origem no Século XVI, quando a ampla utilização da perspectiva levou os arquitetos a construírem palcos inclinados para a frente, com a finalidade de favorecer a ilusão de ótica. Vem daí o uso de expressões como “subir” (no sentido de ir para o fundo), “descer” (no sentido de se dirigir ao proscênio), e assim por diante.

Posições do corpo

Determinadas igualmente pela relação do ator com a platéia, as posições corporais são oito: frontal, um quarto para a direita, perfil para a direita, três quartos para a direita, costas, três quartos para a esquerda, perfil para a esquerda e um quarto para a esquerda. Para melhor compreensão, reproduzimos as figuras abaixo:



²⁰ R. H. O'Neill, *The Director as Artist*, New York, Holt, 1987, p. 12 e 13.

²¹ Hodge, *Op. Cit.*, p.99 .

Ao posicionar o ator tomando o público como referência sabe-se que quanto mais ele estiver voltado para a platéia mais força terá. Exceção feita à posição “de costas” que é considerada mais forte que as denominadas “três quartos”.

Alguns termos aplicados à movimentação

Ao orientar a movimentação dos atores, o uso de uma terminologia sintética e clara pode ajudar a poupar tempo e obter maior precisão. “Para cima” ou “para baixo”, assim como, “subir” e “descer”, como já vimos, referem-se respectivamente a dirigir-se para o fundo ou para a frente do palco. Já “puxar a cena” (*upstaging*) é uma expressão negativa para designar o momento em que um ator se movimenta indevidamente para o fundo, obrigando aquele com quem contracena a ficar de costas para o público. Vejamos algumas outras expressões encontradas:

-Cobrir o espaço - significa ajustar-se de forma a balancear a distribuição da cena, quando um outro ator muda de posição;

-Roubar a cena - expressão que, no Brasil, usamos às vezes para alguém que, mesmo num papel secundário e graças à qualidade do seu desempenho, consegue brilhar mais que o protagonista, aparece nos manuais com um sentido bem mais negativo: o de fazer um movimento indevido para capturar o foco de atenção que, naquele momento, deveria caber a outro intérprete - algo completamente anti-ético;

-Cobrir - ficar abaixo (na frente) de outro ator ou de algum objeto, escondendo-o do público.

Há ainda os cruzamentos (o ato de cruzar o palco), que podem ser diretos ou indiretos. No direto, mais forte, o ator utiliza a linha mais curta entre um ponto e outro. O cruzamento indireto é usado quando se tem que contornar um outro ator ou um obstáculo do cenário, ou ainda quando se precisa usar mais tempo no percurso. Em qualquer dos casos, quando dois atores caminham juntos, o que está acima pode manter a visibilidade avançando sempre um passo à frente do outro. Mais algumas convenções a respeito de cruzamentos: cruzar o palco da parte alta para a parte baixa é mais forte do que fazê-lo na horizontal; um cruzamento horizontal é mais forte da direita para a esquerda (com o ator voltado para o público), por seguir o sentido da leitura; cruzar da parte baixa para a parte alta é mais fraco que um cruzamento horizontal. Como todas as convenções, essas também se apoiam, supostamente, em experiências realizadas ao longo dos anos, mas sua eficácia depende de vários fatores da composição cênica, isto é, não pode ser tomada como um valor absoluto.

Marcação

Como já deixaram claro encenadores da grandeza de Brecht, Meyerhold e mesmo Grotowski, a marcação - que compreende o posicionamento no palco e a movimentação (incluindo direções, velocidade e modo) - é a verdadeira espinha dorsal do trabalho com os atores. Através dela é possível obter vários resultados cênicos, como potencializar a ação interior, aclarar a trama e as relações entre os personagens e obter efeitos estéticos de composição. Aos posicionamentos e movimentos determinados chamamos "marcas" - uma estruturação inicialmente mecânica (no caso da marcação definida previamente pelo diretor) que deve ser tornada orgânica pelo ator.

No capítulo a respeito do caderno de direção vimos que duas colunas - intenções e ajustamentos - são preenchidas antes da definição da equipe, como resultado da análise do texto. Essa etapa é fundamental, pois ajuda o diretor a tomar decisões - quanto à cenografia (vide capítulo anterior) e também quanto à composição do elenco (já que lhe fornece muitas informações a respeito dos personagens). Após o fechamento do elenco e a definição do tratamento espacial o encenador está apto a dar início à marcação.

Pode-se chegar ao primeiro ensaio (e isso é muito comum no Brasil) sem marcas pré-estipuladas, apenas com as duas primeiras colunas do caderno de direção preenchidas e o cenário já desenhado. Nesse caso, o

encenador pode trabalhar diretamente com o elenco, fazendo vários experimentos até chegar a uma forma que lhes pareça a mais adequada.

Stuart Vaughan, no entanto, defende a posição contrária: apesar de acreditar que os dois métodos possam igualmente dar bons resultados, prefere preparar as marcas antecipadamente, anotando-as na terceira coluna do caderno de direção. E oferece algumas razões para essa opção:

- 1- A possibilidade de testar idéias numa atmosfera neutra, sem ter que, ao mesmo tempo, orquestrar todo o elenco;
- 2- Poder tomar decisões (que sempre podem ser mudadas posteriormente) sem ter que lidar com o sensível ego de cada ator, e sem ter que estar submetido a uma bateria de sugestões conflitantes quando ainda desejaria estar pensando calmamente nas várias possibilidades;
- 3- Evitar, num primeiro momento, a questão de como o ator se sente executando esta ou aquela ação e poder pensar no que é melhor para o espetáculo como um todo;
- 4- Poupar tempo e chegar mais rapidamente a um primeiro esboço da montagem;
- 5- Auxiliar a cenotécnica ao antecipar uma passada geral da peça (realizada tão logo se conclua o "levantamento", isto é, a marcação de todas as cenas), o que permite descobrir problemas da cenografia com bastante tempo para resolvê-los;

6- Mesmo tendo estabelecido previamente a marcação, sempre se pode mudar aquilo que não funciona na prática, buscar atender as necessidades dos atores, incorporar as boas descobertas acidentais.²²

Segundo ele, não é porque as marcas foram pensadas anteriormente que fica automaticamente eliminada a colaboração ator-diretor. E aconselha aos encenadores pouco experientes a sempre fazerem a pré-marcação, pela segurança que essa prática pode lhes oferecer e pela objetividade que confere ao trabalho. Ao se tornarem mais experimentados e senhores de suas possibilidades estariam mais em condições de adotar outros tipos de abordagem, utilizando improvisações e outras técnicas a partir da presença do ator. Mas, até lá, o melhor seria apoiar-se na rigorosa preparação do caderno de direção, incluindo aí todas as marcas. Uma posição completamente oposta a da prestigiada Viola Spolin, que desenvolveu todo um trabalho apoiado na improvisação exatamente para pessoas sem grande experiência teatral.²³ Se bem que o seu alvo prioritário seja o teatro aplicado à educação, enquanto o de Stuart Vaughan é o teatro convencional.

De qualquer modo, a opção entre “marcação orgânica” (nascida nos ensaios) e “marcação imposta” (trazida pronta pelo diretor) está muito ligada às condições de trabalho em que se atua e aos pontos de vista de toda a

²² Vaughan, *Op. Cit.*, p. 127-128.

²³ Viola Spolin, *Improvisação para o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1979.

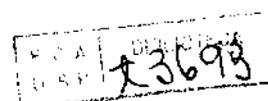
equipe. Quando se tem uma disponibilidade de meses para ensaiar é possível adotar um processo de pesquisas através de improvisações. Mas esse não é o caso do teatro norte-americano ou do teatro comercial em geral, onde os prazos são bem menos elásticos. Por outro lado, passada a grande voga da auto-expressão e da criação coletiva, que teve seu ponto forte em meados da década de setenta, é cada vez mais comum - e para fazer tal afirmação apoiamo-nos em nossa experiência pessoal e no convívio com muitos grupos jovens - encontrar atores que esperam o máximo de objetividade do diretor, que se sentem mais seguros e livres para criar quando percebem estar sendo conduzidos por um artista que sabe o que quer porque se preparou para desempenhar sua função.

Caso ainda restasse alguma dúvida quanto ao pragmatismo do diretor Stuart Vaughan, cujo manual é um dos mais minuciosos no que diz respeito às ferramentas da encenação, ela seria desfeita pela sua recomendação para que cada marca seja explicada ao ator antes que ele diga a sua fala - essa seria mais uma forma de poupar tempo nos ensaios.²⁴

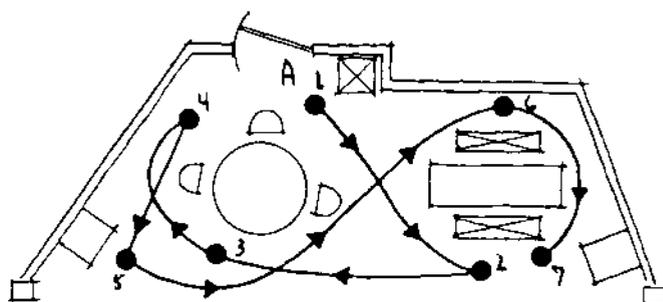
O registro das marcações

Marcas podem ser registradas de forma descritiva ou como um diagrama (o que é mais eficiente). Como podem ser eventualmente alteradas, o melhor é anotá-las a lápis. E, caso a escolha recaia sobre a forma descritiva, o melhor é criar um bom número de convenções, para

²⁴ Vaughan, *Op. Cit.*, p 217.



poder abreviá-las, colocando-as nas margens do texto. Já quando forem desenhadas na planta-baixa do palco, podem ser colocadas na página da esquerda do caderno de direção, ao lado do trecho correspondente no texto. Ao anotar as marcas, é preciso atribuir a cada personagem um símbolo e colocá-lo inicialmente na posição que ocupava na página anterior. A direção subsequente de seus deslocamentos pode ser indicada através de uma linha e da numeração de suas sucessivas localizações (vide diagrama abaixo). O número correspondente deve ser anotado no texto, exatamente onde a mudança de localização acontece.



A marcação dando clareza à cena

A marcação, ao contrário do que muitas vezes se pensa, não tem por finalidade apenas produzir agrupamentos surpreendentes ou belas movimentações. Certamente ela também tem essa função estética, mas é o principal recurso do diretor para tornar clara a ação, o que vem a ser uma condição *sine qua non* para uma encenação bem sucedida quando se está lidando com uma narrativa, uma história a ser contada. Isso vale não só

para as cenas fundamentais, mas para a peça toda, já que a qualquer momento da trama a platéia quer saber exatamente o que está acontecendo.

Um dos piores riscos para o diretor é desenvolver uma familiaridade grande demais com a peça, perdendo a noção das informações que precisam ser dadas ao espectador. Os professores Cohen e Harrop dão algumas sugestões para garantir a clareza da marcação:

- Fazer com que os atores que desempenham papéis importantes numa determinada cena fiquem bem visíveis, mesmo que haja uma multidão no palco - ele dá como exemplo o momento em que Cláudio se levanta durante a apresentação dos atores, no terceiro ato de *Hamlet* (o personagem nem ao menos fala, mas a visibilidade de suas reações é essencial à compreensão da trama);
- Isolar os personagens principais numa cena em que haja um elenco numeroso;
- Fazer com que os atores evitem movimentos gratuitos que podem distrair o público;
- Convidar pessoas não familiarizadas com a peça para assistir aos ensaios e, ao final, verificar se as cenas foram compreendidas.²⁵

A marcação para criar foco

Foco é o meio através do qual o diretor controla e guia a atenção do público, ressaltando a fala, o movimento, a expressão facial ou o gesto mais

²⁵ Cohen, *Op. Cit.*, p. 104 e 105.

importante em cada momento do espetáculo. Diferentemente do cinema, onde há uma câmera para guiar o olhar, o diretor de teatro conta basicamente com a marcação e a luz para fazer com que a platéia atente exatamente para aquilo que ele deseja, na seqüência e pelo tempo por ele definidos. Para criar a ênfase desejada, arma agrupamentos de atores em determinadas posições - direções e posturas - em certos planos e áreas.

Foco intrínseco ao texto

Alguns princípios que determinam o direcionamento do foco independem da ação do encenador, por serem intrínsecos ao texto, mas ele pode valorizá-los. Vejamos quais são:

- Normalmente o público está mais interessado na trama e por isso o foco intrínseco ao texto supera todas as outras formas;
- Um personagem recebe o foco quando a ação se dirige a ele, quando alguém lhe faz uma pergunta importante ou ele precisa realizar algo arriscado;
- Um personagem obtém o foco quando tem intenções mais fortes que os outros;
- Quando o personagem-título está em cena ele tem o foco.²⁶

²⁶ Cohen, *Op. Cit.* , p.108.

Métodos de composição cênica

Os métodos de composição que listamos a seguir (colhidos nos vários manuais consultados) podem sobrepujar os princípios intrínsecos ao texto, mas normalmente são usados para suplementá-los, ampliá-los ou até mesmo para restaurá-los quando estão ausentes. São eles:

- Um personagem para quem todos se voltam recebe o foco;
- Quando, após um breve silêncio, o ator produz algum tipo de ruído, o foco se volta para ele antes mesmo da primeira palavra;
- Um personagem de frente para a platéia, quando todos os demais estão voltados para outros lados;
- Um personagem que se move enquanto os outros estão parados;
- Grandes movimentações, como entradas, saídas, cruzamentos do palco ou qualquer movimento feito com intensidade e rapidez atraem a atenção;
- Uma breve movimentação antes de uma fala importante traz o foco para o ator antes que ele diga o texto;
- Um personagem isolado do grupo tem o foco - se dez atores estão do lado direito do palco e um está do lado esquerdo, este último atrai os olhares; o mesmo acontece se todos estão no nível do palco e apenas um está no alto de uma plataforma, ou vice-versa;
- Quando todos se movem da mesma forma e apenas um de maneira diferente;

-A atenção sempre se dirige para aquilo que se move, portanto,- se o movimento e a fala ocorrem simultaneamente o público estará mais atento ao que vê do que ao que ouve;

-O corresponde teatral do *close-up* do cinema e do vídeo, além de um foco de luz bem fechado, é fazer com que todos fiquem imóveis menos a face ou o gesto para o qual se quer a atenção do público;

-O mais importante vem por último; assim, quando o ator faz um gesto e depois fala, a fala é mais importante; mas, se o ator diz a mesma fala e depois faz o gesto, é para este que se pretende chamar a atenção.

Num espetáculo, várias ações podem estar acontecendo ao mesmo tempo e, ainda assim, o diretor precisa coordenar a atenção do espectador, escolhendo o princípio de foco mais adequado para cada situação e, a partir dessa opção, definir as marcas. Ao preparar a composição cênica, o encenador precisa fazê-lo em torno de um ponto ao qual pretende dar ênfase - o foco de atenção. Os manuais de direção levantam uma extraordinária variedade de princípios de composição. Vamos citar apenas alguns deles, à guisa de exemplo:

-ênfase simples - focaliza um ator ou um grupo por vez, alternando o foco e fazendo com que um e outro se revezem numa posição de relevância e numa posição secundária;

-ênfase dupla - o arranjo cênico é feito de tal forma que a atenção se divide igualmente entre dois grupos ou dois atores; para ser usada quando dois

personagens dividem ou disputam a cena - freqüentemente, nesses casos, são levados a tomar posições similares, em lados opostos do palco; o objeto da disputa pode ser também colocado em cena;

-ênfase secundária - são usados dois focos de atenção, mas um deles está subordinado ao outro (o dominante) - serve, por exemplo, para chamar a atenção para um personagem secundário a respeito de quem se está falando;

-ênfase diversificada ou múltipla - é a alternância entre vários pontos de atenção - pessoas ou grupos em posições de igual força no espaço cênico, arranjados de tal maneira que o olhar do público possa passar confortavelmente de um para outro à medida em que reclamem o foco da cena.

O que nos parece é que o estudo dessas técnicas e princípios de composição, apenas esboçadas aqui, podem ser de grande valia para o diretor. Normalmente, quando se fala na relação do diretor com o ator o tema acaba se desviando para o das escolas de interpretação - que certamente precisam ser conhecidas pelo encenador. Já o que quisemos mostrar neste capítulo é que há um outro aspecto dessa relação, que diz respeito diretamente à construção do arranjo cênico. Trata-se de toda uma faceta da atuação do encenador que permanece pouco estudada no Brasil, e que combina disciplinas normalmente associadas às artes plásticas ao fato de, no teatro, se trabalhar com os corpos e a sensibilidade de outros artistas

- os atores. Além do seu valor estético, a composição aplicada ao palco deve contribuir para a visualização da trama, através de quadros vivos e altamente significativos.

CONCLUSÃO

Examinando, ao longo deste estudo, dois componentes básicos do instrumental de trabalho do diretor de teatro de teatro - os paradigmas conceituais e os recursos técnicos - pudemos verificar a estreita relação existente entre ambos. Pode-se mesmo afirmar que apenas para fins acadêmicos é possível separá-los. E mesmo assim, quando se analisa um ou outro são inevitáveis as referências recíprocas.

Pudemos ver, nos capítulos que compõem a primeira parte, que para construir obras tão marcantes e abrir novos caminhos para a arte teatral, tanto Stanislavski quanto Meyerhold, Brecht e Grotowski tiveram que fazer uso dos fundamentos técnicos da encenação teatral, explorando-os da melhor maneira possível, de modo a atingir os seus objetivos. A força das idéias no teatro de Brecht, por exemplo, não se sustentaria por si só, ou pelo menos não teria o mesmo impacto, sem o seu acurado trabalho de marcação das cenas, que faz com que essas idéias estejam graficamente

representadas no palco.²⁷ Da mesma forma, o requintado senso de composição com que Meyerhold moldava seus espetáculos, nos agrupamentos de atores, no desenho das posições, dos gestos e das expressões fisionômicas - que salta aos olhos diante de qualquer foto de um trabalho seu - testemunha um rigor técnico a serviço de uma determinada visão teatral. Grotowski, por seu turno, fala do trabalho do diretor como o de alguém que deve guiar o olhar do espectador, o que em outras palavras significa conhecer as formas de estabelecer o foco em cada momento do espetáculo, de atribuir ênfase a um certo ator num determinado momento e a outro no instante seguinte. E mesmo o mestre realista Stanislavski, em sua busca da verdade do ator, apoia-se em minuciosa divisão da ação dramática.

Por outro lado, nos capítulos que compõem a segunda parte, ao examinar mais detidamente alguns desses recursos técnicos, não foram poucas as vezes em que fomos levados a legitimá-los através do exemplo dos paradigmas estudados anteriormente.

De fato, poderíamos dizer que na primeira parte analisamos quatro visões de teatro e que, na segunda parte, descrevemos alguns componentes dos métodos do fazer teatral. Com isso, vimos que é exatamente dessa forma que melhor se configura o trabalho do encenador: como amálgama de uma visão e de um método. O descaso por qualquer um dos dois pode

²⁷ Manfred Wekwerth, discípulo de Brecht, apresenta de forma indiscutível a importância do trabalho de marcação no teatro dialético em seu livro *Diálogo sobre a Encenação*, páginas 103 a 106.

levar a um indesejável desequilíbrio, com conseqüências bastante negativas para o próprio teatro. Valorizando-se apenas o artesanato teatral acaba-se por esvaziar uma arte milenar de todas as suas possibilidades de transcendência e condenando-a à repetição e à combinação mecânica de seus elementos o que, fatalmente, a levaria à esterilidade e à morte. Mas, a supressão desse conhecimento técnico desembocaria na hipervalorização da subjetividade amorfa, ainda que conceitualmente brilhante, e na transformação da atividade teatral em algo fadado a ser exercido apenas por indivíduos excepcionalmente dotados, geniais.

Não há dúvida de que o surgimento, vez por outra, de um artista de exceção ilumina com a força de seu carisma e de sua originalidade todo o universo da arte. Mas, o cotidiano da atividade artística não é constituído apenas por exceções. O culto, mais do que justo, aos grandes criadores do teatro combinado a um injustificável desdém pelos recursos técnicos, leva a uma estranha situação, na qual sempre se espera que a cada momento surjam novos indivíduos dotados do mais extraordinário talento, novas e reiteradas manifestações de genialidade nas artes cênicas do país. Instaure-se dessa forma o culto idealista da genialidade, em detrimento da competência. Certamente, todas as manifestações da cultura e da sensibilidade humanas assistem, em algum momento, ao irromper de algum ser excepcionalmente dotado, capaz de magníficas criações apenas pela expressão automática de seu talento. Mas, é bom reiterar que a genialidade não é a norma, é a exceção. E o teatro, como qualquer outra atividade, não

pode viver à espera de que surjam novas exceções. Há que fazer o trabalho de todos os dias e da melhor maneira possível. Não há qualquer desdouro no trabalho bem realizado ainda que sem laivos luminosos de genialidade.

O maior perigo consiste em acreditar que todo grande artista nasça completamente maduro e preparado, ou que todo talento encontre automaticamente a sua expressão. Ao apontar a presença constante de elementos técnicos descritos na segunda parte deste trabalho, nos procedimentos adotados pelos encenadores que representam os quatro paradigmas da primeira parte, queremos apenas comprovar que o grande teatro resulta sempre de uma fusão de técnica e criatividade, e que todo diretor precisa unir o brilho da concepção à maestria artesanal. Sempre utilizando os recursos técnicos de modo a transcendê-los.

Dessa forma, nos parece perniciosa a valorização dos exemplos “geniais” se o seu corolário for o desprezo pelo artesanato da cena, pela competência. Lamentavelmente, nossa experiência indica que esse é um triste atributo da cultura teatral brasileira. Um indício do que acabamos de afirmar é exatamente a ausência de obras voltadas para a sistematização e divulgação dos aspectos técnicos do trabalho do diretor - os manuais de que temos falado. Excluindo-se pouquíssimas obras, pode-se dizer que o processo mesmo de criação de um espetáculo, em todos os seus aspectos práticos, costuma ser deixado de lado, como algo pouco digno de estudo ou pouco interessante. É como se entre esses dois pontos culminantes - o conceito de que parte o artista e o produto final da criação - houvesse um

espaço mágico onde imperasse solitária a subjetividade. Mesmo a curiosidade em relação aos grandes mestres examinados na primeira parte deste trabalho, cujas realizações balizam a nossa atividade teatral, costuma ser saciada apenas parcialmente e através desse mesmo viés conceitual a que já nos referimos. Sobre seus procedimentos práticos de direção, a bibliografia disponível em português informa pouco mais que generalidades. Ressalvando-se apenas os procedimentos de Stanislavski nos primeiros tempos do Teatro de Arte de Moscou, que aparecem mais explicitadas no volume *A Criação do Papel* e no trabalho de Jacó Guinsburg²⁸ (que revela ao leitor brasileiro um diretor completamente diferente daquele que viria a desenvolver o método das ações físicas e a se tornar o símbolo do respeito à criatividade do ator). No caso de Brecht - o mais contemplado pelas editoras brasileiras, dentre os paradigmas estudados - também é preciso pinçar cuidadosamente, em meio à densa teia analítica, indicações a respeito de como conduzia os seus ensaios. Diante disso, podemos dizer que no Brasil, ao se optar por uma valorização (sem dúvida justificada e necessária) dos exemplos históricos, não se tem buscado até o presente momento, tornar disponíveis à maior parte dos interessados informações mais precisas sobre a sua prática de encenação. Dessa forma, esses modelos deixam de servir mais efetivamente à formação de diretores iniciantes.

²⁸ J. Guinsburg, *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*, p.89 a 93.

Quanto ao repertório de procedimentos técnicos, o simples fato de termos de recorrer integralmente a uma bibliografia anglo-saxônica já é mais do que sintomático. Valeria a pena empreender uma pesquisa mais aprofundada, se é que isso seria possível, sobre as razões que deram origem ao indisfarçável menosprezo que os próprios praticantes de teatro no Brasil devotam aos fundamentos da técnica cênica. Qualquer menção à nomenclatura das áreas do palco italiano (que, como vimos, caiu em desuso por aqui), ou a princípios de marcação é encarada com grande estranheza e desconfiança, quando não com um sorriso de desdenhosa superioridade, como se isso significasse uma tentativa de rebaixamento da atividade artística, algo muito aquém do que seria aceitável ou desejável para um encenador. Arriscaríamos, quanto a isso, a explicação de que o grande atraso com que as idéias modernas chegaram ao teatro brasileiro - um terreno durante muito tempo dominado por velhos procedimentos técnicos - tenha criado uma necessidade ainda não totalmente saciada de afirmação intelectual e uma certa ojeriza ao que possa lembrar um fantasma ainda razoavelmente próximo. Some-se a isso a tradição bacharelesca - tão entranhada em nossas mentes - que faz uma distinção muito grande entre o trabalho artesanal (demasiado próximo do desvalorizado trabalho físico) e a atividade intelectual. Mas a técnica, em sua aparente puerilidade, não é um fim em si mesma. E muito menos é incompatível com os mais elevados ou renovadores conceitos teatrais. Ela é apenas um conjunto de ferramentas.

O bom uso dessas ferramentas não substitui de forma alguma as idéias mais fecundas de cada época pois, para criar uma obra de arte, o artista parte de um conceito, de uma imagem mental. Porém, apenas a sua imaginação não é capaz de comunicar a outras pessoas os seus estados emocionais ou as suas reflexões. O artista precisa conhecer e dominar os materiais e os expedientes que lhe permitem dar concretude à sua obra. Sem a forma adequadamente realizada, a idéia expressa materialmente falhará. É a estruturação material do conceito original, organizando de uma maneira particular todas as partes num todo, que faz a obra de arte. Essa forma artística é obtida através da utilização da técnica. E os objetivos primordiais do repertório técnico são dar clareza e eficácia à obra. Isso é feito através do aperfeiçoamento da ordenação e da articulação dos componentes do espetáculo, bem como dos seus métodos de execução, de forma a se chegar à melhor expressão possível do conceito original. Certamente a criação ideal é aquela que equilibra proporcionalmente o conceito e a técnica.

Assim, como afirma o professor Alexander Dean, dirigir não é necessariamente um dom misterioso, mas uma arte na qual, como em outras artes, certos princípios podem ser compreendidos e aprendidos. Sem negar ou diminuir o valor do talento inato, ou ainda proclamar que alguém desprovido de qualquer aptidão artística possa ser transformado num artista,

ele reafirma que o conhecimento e a aplicação de certos princípios poderiam evitar muitos equívocos.²⁹

Nas últimas décadas a criatividade tem sido tratada como a força dominante da arte e as considerações de ordem técnica têm sido negligenciadas como supostos anacronismos. No entanto é necessário que se restabeleça o equilíbrio, pois nenhum artista, por mais talentoso que seja pode contar apenas com a inspiração. A criatividade pode ser suplementada pela técnica, enquanto a base técnica pode liberar a imaginação criadora.

É de Stanislavski esta declaração :

A técnica existe, sobretudo, para aqueles que possuem talento e inspiração. Sua função é estimular a criatividade³⁰ subconsciente. Quanto mais talentoso for o artista , mais ele se preocupará com sua técnica, pois ela é a sua via de acesso à inspiração.

Ele se referia ao trabalho do ator, mas suas palavras poderiam igualmente ser aplicadas ao diretor, pois, como nos ensina a prática: a técnica não oferece respostas a todos os problemas, mas oferece armas para enfrentá-los.

²⁹ Alexander Dean, *Op. Cit.* , p.15.

³⁰ Stanislavski, *Manual*, p.145.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTS, David. *Rehearsal Management for Directors*. Portsmouth, Heinemann, 1995.
- ALLENSWORTH, Carl. *The complete play production handbook*. London, Robert Hale, 1976.
- ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. São Paulo, 1995. Tese (doutorado) ECA/USP.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa, Arcádia, s.data.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.data.
- ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa, Minotauro, s/d.
- ASLAN, Odete. *L'Acteur au XXe. Siècle* Paris, Seghers, 1974.

BABLET, Denis (Org.). *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. I - II - III - VII e IX. Paris, CNRS, 1978 a 1982.

_____. *Les Révolutions Sceniques du XXe. Siècle*. Paris, XXe. Siècle, 1975.

BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil - Experiências e Influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo, Hucitec, 1994

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art Of the Performer*. Londres, Routledge, 1991.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

BENEDETTI, Robert L. *The director at work*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1985.

BLANCHARD, Paul. *Historia de la Direccion Teatral*. Buenos Aires, Compania General Fabril, 1960.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht - A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Graal, 1992.

BOUCHAR, Alfred. *La Langue Théâtrale*. Paris, Slatkine, 1982.

BRAUN, Edward. *Meyerhold on Theatre*. New York, Hill and Wang, 1969.

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusão*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1996.
- BROOK, Peter. *The Open Door*. New York, TCG, 1995.
- _____. *Ponto de Mudança - Quarenta Anos de Experiências Teatrais*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo, T A Queiroz/EDUSP. 1986.
- CALLOW, Simon. *Being an actor*. New York, Saint Martin, 1984.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- CARRA, Dean. *Fundamentals of Play Directing*. Fort Worth, Holt Rinehart and Winston, 1989.
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro Ato - Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- CLURMAN, Harold. *On Directing*. New York, Macmillan Publishing Company, 1974.
- CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE. *Centro di Lavoro Jerzy Grotowski*. Pontedera, s/d .
- COELHO NETTO, J Teixeira. *Uma Outra Cena*. São Paulo, Polis, 1983.
- _____. *Em Cena, o Sentido - Semiologia do Teatro*.

- São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- COHEN, Robert & HARROP, John. *Creative Play Direction*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984.
- COLE, Susan Letzler. *Directors in Rehearsal - A Hidden World*. New York, Routledge, 1992.
- COLE, Toby & CHINOY, Helen Krich. *Directors on Directing*. New York, Macmillan, 1976.
- _____. *Actors on Acting*. New York, Crown, 1949.
- CONRADO, Aldomar (Org. e Apres.). *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- CONVERSE, Terry John. *Directing for the Stage*. Colorado Springs, Meriwether, 1995.
- COOK, Judith. *Director's Theatre*. London, Hodder and Stoughton, 1989.
- CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa, Arcádia, s.data.
- CRUZ, Osmar Rodrigues. *Teatro e sua Técnica: Iniciação*. São Paulo, Teixeira, 1960.
- D'AMICO, Silvio. *Storia del Teatro Drammatico*, v.2. Roma, Bulzoni, 1982.
- DESUCHÉ, Jacques. *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona, Oikos, 1968.

- DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le Comédien*. Paris, Pléyade, 1971.
- DIETRICH, John E. *Play direction*. Englewood Cliffs, Prentice -Hall, 1983.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1975.
- DORT, Bernard. *La Représentation Émancipée*. Arles, Actes Sud, 1988.
- _____. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- ESSLIN, Martin. *Brecht: Dos Males, o Menor*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- _____. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- _____. *Artaud*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht - Sua vida, sua arte, seu tempo*. Rio de Janeiro, Globo, 1991.
- FARBER, Donald C. *From Option to Opening - A Guide to Producing Plays Off-Broadway*. New York, Limelight, 1993.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar - 20 anos de resistência*. São Paulo, Global, 1985.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Sílvia e Guinsburg, J. (orgs.) *Um Encenador de Si Mesmo - Gerald Thomas*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FUEGI, John. *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*. Cambridge,

- Cambridge University Press, 1987.
- FUSER, Fausto. *A "turma" da Polônia na renovação teatral brasileira ou Ziembinski: o criador da consciência teatral brasileira ?*. São Paulo, 1987. Tese (doutorado) ECA/USP.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*, 2 vol. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- GEORGE, Kathleen. *Rhythm in drama*. Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 1980.
- GOODWIN, John, ed. *Peter Hall's diaries: the story of a dramatic battle*. London, Hamish Hamilton, 1983.
- GORCHAKOV, Nikolai M. *Stanislavsky Directs*- New York, Limelight, 1994.
- GRIFFITHS, Trevor R. . *Stagecraft - The Complete Guide to Theatrical Practice*. Londres, Phaidon, 1982.
- GROTE, David. *Script analysis, reading and understanding the playscript for production*. Belmont, Wadsworth, 1985.
- GRUVER, Bert. *The Stage Managers Handbook*. New York. Drama Book, s.data.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro*. São Paulo, 1993. Tese (doutorado) ECA/USP.

- GUIMARÃES, Teresa Paes Leme Ribeiro de Queiroz. *Louis Jouvet no Brasil 1941-1942*: um mestre francês nas raízes da renovação teatral na década de 40. São Paulo, 1981. Tese (mestrado) ECA/USP.
- GUINSBURG, J. . *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- _____ et alii. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine. *Le Constructivisme au Théâtre*. Paris, CNRS, 1992.
- HEFFNER, Hubert C et alii. *Modern Theatre Practic*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1977.
- HODGE, Francis. *Play Directing - Analysis, Communication, and Style*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994.
- LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- LEVI, Clovis. *Teatro Brasileiro - Um Panorama do Século XX*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.
- LONAZZI, Daniel A. . *The Stage Management Handbook*. Cincinnati, Better Way Books, 1995.
- MACGOWAN, Kenneth & MELNITZ, William. *Las Edades de Oro del Teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.
- MAISEL, Eric. *A Life in the Arts - Practical Guidance and Inspiration for*

- Creative & Performing Artists*. New York, Putnam, 1994.
- McCAFFERY, Michael. *Directing a Play*. London, Phaidon, 1995.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre - 4 vol.* Lausanne, La Cité, 1973.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo, HUCITEC, 1995
- _____. *O Teatro sob Pressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- MILES-BROWN, John. *Directing Drama*. London, Peter Owen, 1980.
- MOBLEY, Jonnie Patricia. *Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Lincolnwood, NTC, 1995.
- MOUSSINAC, Leon. *Traité de la Mise en Scène*. Paris, Editions D'Aujourd'hui, 1975.
- _____. *História do Teatro*. Amadora, Bertrand, s/data.
- NELMS, Henning. *Como fazer teatro*. Rio de Janeiro, Letra e Artes, 1964.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.
- NUNES, Celso. *Um diretor teatral em ação: estratégias e procedimentos criativos*. São Paulo, 1989. Tese (doutorado) ECA/USP.
- O'NEILL, R H. *The Director as Artist - Play Direction Today*. New York, Holt Rinehart and Winston, 1987.
- PASTA JR., José Antonio. *Trabalho de Brecht - Breve Introdução ao Estudo*

- de uma Classicidade Contemporânea. São Paulo, Ática, 1986.
- PEDRO, António. *Pequeno tratado de encenação*. Porto, Confluência, 1962.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo, HUCITEC, 1985.
- _____. *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- _____. *Brecht, Vida e Obra*. Rio de Janeiro, José Álvaro/Paz e Terra, 1974.
- PIGNARRE, Robert. *Histoire de la mise en scène*. Paris, Presses Universitaires, 1975.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- PORTO, Salvatore. *Strehler e il Teatro dell'Europa*. Catania, Edidrama, 1985.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- RANGEL, Otávio. *Escola teatral de ensaiadores (da arte de ensaiar)*. Rio de Janeiro, Talmagráfica, 1954.
- RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo, HUCITEC, 1996.
- REASKE, Christopher Russell. *How to analyse drama*. New York, Monarch, 1966.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993
- _____. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São

- Paulo, Perspectiva, 1993.
- _____. *Teatro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- _____. *Teatro Alemão - Parte I Esboço Histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- _____. *O Teatro Épico*. Rio de Janeiro, Buriti, 1965.
- ROUBINE, Jean Jacques. *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre*. Paris, Bordas, 1990.
- _____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- SERGEL, Sherman Louis, ed. *The Language of Show Biz*. Chicago, The Dramatic Publishing Company, 1973.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SHURTLEFF, Michael. *Audition (Everything an Actor Needs to Know to Get the Part)*. New York, Bantan Books, 1980.
- SILVA, Armando Sérgio da. (org.) *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. São Paulo, Edusp, 1992.
- _____. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- SIQUEIRA, José Rubens, *Viver de Teatro - Uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro,

- Civilização Brasileira, 1989.
- _____. *Manual do Ator*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A Criação do Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- STANTON, Sarah e BANHAM, Martin. *Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge, Cambridge University, 1996.
- STREHLER, Giorgio. *Un Théâtre pour la Vie*. Paris, Fayard, 1980.
- TEMKINE, Raymonde. *Mettre en Scène au Présent*. 2 vol. Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. New York, Theatre Arts Books, s.data.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et as condition esthétique*. Paris, Flammarion, 1962.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes/UNICAMP, 1991.

- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- WAGNER, Fernando. *Teoria e técnica teatral*. Coimbra, Almedina, 1979.
- WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*. São Paulo, Hucitec, 1986.
- WILLET, John. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- WINZER, Klaus Dieter. *Berliner Ensemble 35 Anos - Um Trabalho Teatral em Defesa da Paz*. São Paulo, HUCITEC, 1984.
- WILMETH, Don B. e MILLER, Tice L. . *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- WHITMORE, Jon. *Directing Postmodern Theater*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- YOUNG, David. *How to Direct a Musical*. New York, Routledge, 1995.

ANEXO I

Relação Dos Manuais de Direção Teatral Encontrados

CREATIVE PLAY DIRECTION - Robert Cohen e John Harrop *

DIRECTING AMATEUR THEATRE - Keith Slater

DIRECTING A PLAY - Michael McCaffery *

DIRECTING DRAMA - John Miles-Brown *

DIRECTING FOR THE STAGE - Terry John Converse *

DIRECTING IN THE THEATRE: A CASEBOOK - J. Robert Wills

DIRECTING PLAYS - Don Taylor

DIRECTING PLAYS - A Working Professional's Method - Stuart Vaughan *

DIRECTOR'S SURVIVAL GUIDE - David Grote

THE DIRECTOR AS ARTIST: Play Direction Today - R.H. O'Neill e N. M. Boretz *

FUNDAMENTALS OF PLAY DIRECTING - Alexander Dean e Lawrence Carra *

HOW TO DIRECT A MUSICAL - David Young *

MODERN THEATRE PRACTICE - Hubert C. Heffner, Samuel Selden,
Hunton D. Sellman *

ON DIRECTING - Harold Clurman *

PLAY DIRECTING: Analysis, Communication and Style - Francis Hodge *

*PLAY DIRECTOR'S SURVIVAL KIT: A Complete Step-by-Step Guide to
Producing Theater in Any School or Community Setting* - James W. Rodgers
e Wanda C. Rodgers

PLAYING DIRECTOR: A Handbook for Beginners - Rick Desrochers

REHEARSAL MANAGEMENT FOR DIRECTORS - David Alberts *

STAGECRAFT - Trevor R. Griffiths *

THE STAGING HANDBOOK - Francis Reid

* Obras incluídas na bibliografia da Tese.