

## Sobre a encenação e o encenador no teatro

José Ronaldo Faleiro

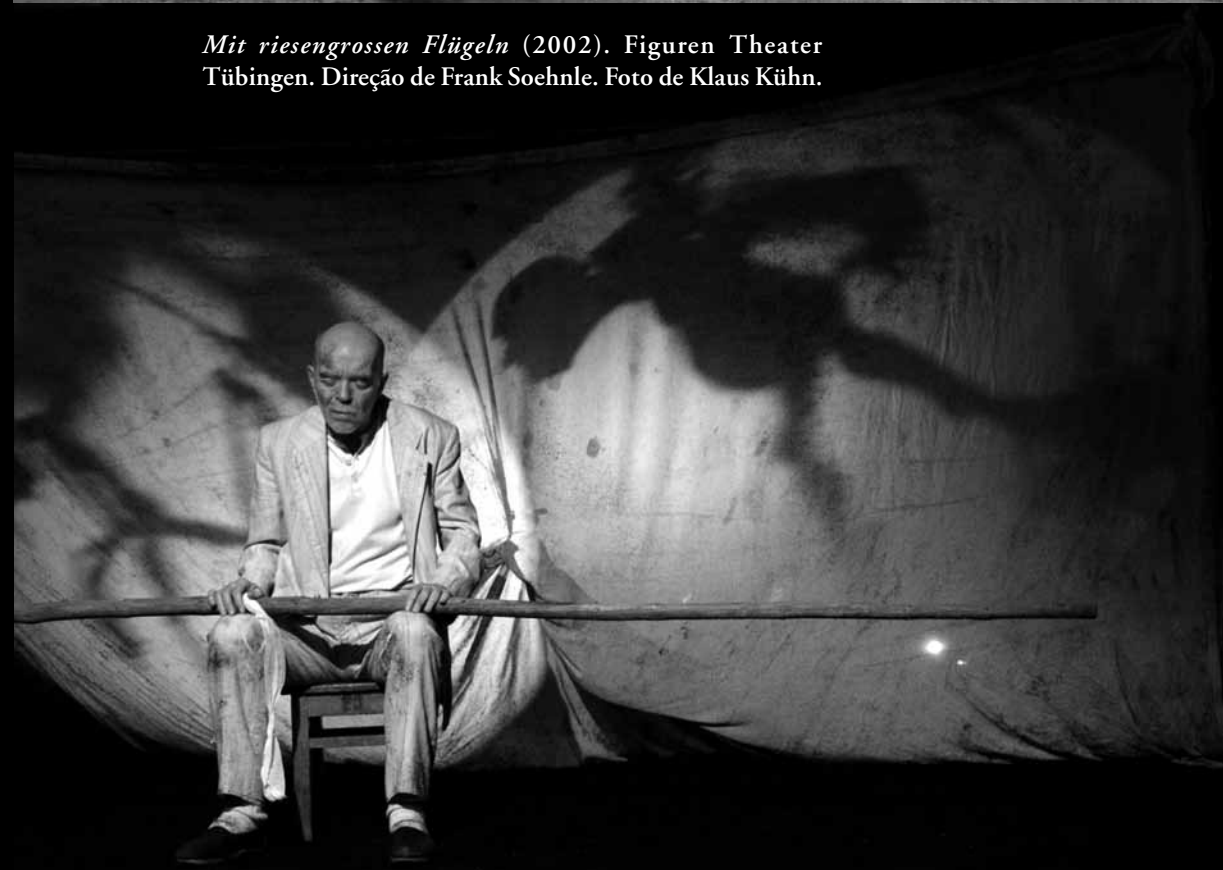
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis)



*Chair de ma chair* (2006). Theater Meschugge. Direção de Ilka Schönbein.  
Foto de Marinnette Delanné.



*Spartacus* (2010). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Sylvain Liagre.



*Mit riesengrossen Flügeln* (2002). Figuren Theater Tübingen. Direção de Frank Soehnle. Foto de Klaus Kühn.

**Resumo:** Este artigo pretende examinar temas referentes à encenação e ao encenador teatrais, ao seu surgimento e desenvolvimento; levantar a questão do texto; apresentar definições de encenação (Porel, Copeau, Bouchard, Veinstein, Artaud, Appia); expor alguns conselhos de Meyerhold para os jovens diretores; e analisar a possibilidade de existência de um teatro pós-encenador teatral.

**Palavras-chave:** Encenação teatral. Encenador teatral. História da encenação teatral.

**Abstract:** This article intends to examine questions related to theatre direction and theatre director, her beginning and development; discuss the question about the text; present definitions of theatre direction (Porel, Copeau, Bouchard, Veinstein, Artaud, Appia); explain some Meyerhold's advices to young theatre directors; and analyse a possible existence of a theatre post-theatre director.

**Keywords:** Theatre direction. Theatre director. Theatrical staging history.

*Quando o encenador está diante de uma obra dramática, o seu papel não é dizer: "O que eu vou fazer com isso?"; o seu papel é dizer: "O que ela vai fazer de mim?"* (Jacques Copeau, 1920).

Em excelente capítulo escrito para um livro organizado por Robert Abirached, Béatrice Picon-Vallin (2011, p. 535) afirma que — embora tenham surgido na Alemanha, na trupe dos Meiningen, criada por Jorge II, duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), e

muito devam às reflexões de Richard Wagner (1813-1883) — foi na França que o encenador e as funções da encenação se definiram com precisão, por meio de André Antoine (1858-1943) e seu Teatro Livre, “trupe de conjunto” cujo modelo seria “o agrupamento de cerca de trinta atores de qualidades iguais, de talentos medianos, de personalidades simples, que se curvavam *sempre e apesar dos pesares*” à “lei fundamental do conjunto”, como está manifesto em seu *Programa Artístico*, no final do século XIX (ANTOINE, 1979, p. 90), equipe depois denominada de “pequeno grupo dos audaciosos obreiros da evolução teatral levada a efeito na França”, no dizer do próprio Antoine, em conferência de 1903 no Rio de Janeiro (ANTOINE, 2001, p. 45). De fato, a fundação do Teatro Livre, em Paris (1887) antecede de uma década o aparecimento do Teatro de Arte que Constantin Sergueievitch Alexeiev Stanislavski (1863-1938) e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943) estabeleceram em Moscou (1897). Como assinala Roubine (1982, p. 20), o surgimento do encenador se dá num momento em que se abolem as noções de fronteiras e de distâncias. Ao mesmo tempo em que é influenciado pelos franceses Denis Diderot (1713-1784), Émile Zola (1840-1902), Edmond Goncourt (1822-1896) e Jules Goncourt (1830-1870) — conhecidos como os Irmãos Goncourt —, Antoine encena também autores estrangeiros e “viaja para aprender — para a Inglaterra, para a Alemanha, para a Rússia” (PICON-VALLIN, 2011, p. 535). Ter visto a trupe dos Meiningen em ação em Bruxelas (Bélgica) o deixou muito impressionado: pela disciplina artística, pelo trabalho coletivo, pelo rigor profissional, pelo equilíbrio dos movimentos nas cenas de multidão, pela existência de uma unidade de concepção do espetáculo. Assim, também em seu *Programa Artístico*, Antoine ressalta a “utilidade” e a “importância capital da encenação no teatro” (ANTOINE, 1979, p. 101), vinculada à harmonização do ator com o espaço. Reprovando o gosto do público “pela parte puramente decorativa”, para cuja satisfação os administradores de teatro, procurando “ganhar tempo”, mandavam pintar móveis sobre os cenários, acrescentava:

(...) Podemos, pois, perguntar por que razão as encenações inglesas e alemãs deixam, àqueles dentre nós que tiveram a ocasião de vê-las, uma impressão de arte tão profunda, bem superior à impressão experimentada diante do cenário mais perfeito e mais suntuoso de uma de nossas cenas parisienses.

E devemos espantar-nos por Paris (...) ter permanecido, do ponto de vista puramente material, bem abaixo dos grandes teatros estrangeiros. (...)

(...) ainda estamos na infância da arte do ponto de vista da ilusão cênica (ANTOINE, 1979, p. 102-103).

Os recursos de iluminação e as projeções luminosas no teatro alemão da época; o assoalho móvel de um teatro londrino; os cenários de madeira maciça; os novos recursos técnicos — “todas as facilidades que nos dão as recentes descobertas científicas: força hidráulica, eletricidade, etc.” (1979, p. 106) — fascinavam Antoine, diante da possibilidade de fazer de conta que não se está no teatro, e, em vez de uma declamação mecânica, “dar uma impressão de vida” (1979, p. 106).

Tratava-se, portanto, com o naturalismo no teatro, do qual André Antoine é representante, de “criar uma ilusão” de que, em cena, estávamos presenciando “uma fatia da vida”.

A encenação deveria concorrer para isso. Ela “deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. (...) não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera” (ANTOINE, 2001, p. 23-24), fazer do teatro “o estudo e a pintura da vida” (ZOLA, 1982, p. 135). Para apresentar as funções da encenação e do encenador, Antoine se valeu de uma longa citação de Paul Désire Parfouru, conhecido como Paul Porel (1843-1917), ator, encenador, administrador de teatro, diretor do Théâtre de l’Odéon de 1884 a 1892:

Perceber claramente num manuscrito a ideia do autor, indicá-la com paciência, com precisão, aos atores hesitantes, ver a peça surgir a cada minuto, tomar corpo.

Supervisionar a sua execução nos seus mínimos detalhes, nos seus jogos de cena, até nos seus silêncios, às vezes tão eloquentes quanto o texto escrito. Colocar os figurantes inexperientes ou desastrados no local adequado, dar-lhes estilo, misturar atores menores e maiores. Colocar em concordância todas essas vozes, todos esses gestos, todos esses diversos movimentos, todas essas coisas díspares, a fim de obter a boa interpretação da obra que lhe é confiada.

Concluída essa etapa e terminados os preparativos, feitos com método e calma, ocupar-se do lado material. Comandar, com paciência, com precisão, os maquinistas, os cenógrafos, as figurinistas, os tapeceiros, os eletricitistas.

Essa segunda parte da obra terminada, amalgamá-la à primeira, depurar a interpretação, colocando-a nos eixos. Enfim, olhar do alto, em conjunto, com cuidado, o trabalho acabado. Levantar em conta o gosto, o hábito do público na medida justa, afastar aquilo que pode ser perigoso sem razão, cortar aquilo que está longo, apagar os erros de detalhe, consequências inevitáveis de todo trabalho feito rapidamente.

Escutar as opiniões das pessoas interessadas, pesá-las no seu espírito, segui-las ou afastá-las segundo seu livre julgamento. Enfim, com o coração palpitante, abrir a mão, dar o sinal, deixar a obra permanecer diante de tantas pessoas reunidas! É uma profissão admirável, não é? Uma das mais curiosas, uma das mais apaixonantes, uma das mais delicadas do mundo (POREL, apud ANTOINE, 2001, p. 23-24).

As palavras de Porel parecem ressoar na proposta de Jacques Copeau apresentada em setembro de 1913, no manifesto que escreveu por ocasião da criação do Teatro do Vieux Colombier, intitulado *Uma Tentativa de Renovação Dramática*:

Por encenação entendemos: o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanando de um pensamento único que o concebe, o regula e o

harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e visível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, sem a qual o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte da sua expressão.

Para a encenação relativa à interpretação, nenhum estudo seria demasiado. Para a outra, que diz respeito aos cenários e aos acessórios, não queremos dar importância.

(...) Apaixonar-se por invenções de engenheiros ou eletricitistas sempre é conceder à tela, ao papel pintado, à disposição das luzes, um lugar usurpado; sempre é cair, sob uma forma qualquer, nos truques. Antigos ou novos, repudiamos todos eles. (COPEAU, 2013, p. 11-13).

Portanto, a encenação não visava apenas a “pôr em pé” um texto recitado, nem a vesti-lo com fórmulas decorativas que estivessem na moda. Copeau se referia à “totalidade do espetáculo cênico”. Segundo ele, “todos os artistas” europeus convergiam, na época (1913) para a “condenação do cenário realista que tende a dar a ilusão das próprias coisas”, e, se voltavam, ao contrário, para a “exaltação de um cenário esquemático ou sintético que visa a sugeri-las” (COPEAU, 2013, p. 12), rejeitando “a importância de toda e qualquer *maquinaria*” (2013, p. 13), pois “quanto mais a cena for nua, mais a ação poderá fazer com que nasçam prodígios sobre ela. Quanto mais for austera e rígida, tanto mais a imaginação jogará livremente”, já que “sobre a cena árida o ator é encarregado de realizar tudo, de tirar tudo de si mesmo”, e que, desse modo, “o problema do ator, do jogo, do movimento íntimo à obra, da interpretação pura, é assim formulado em toda a sua amplitude” (2013, p. 172).

Seu intuito era — como o de Porel ao querer a harmonização das vozes, dos gestos, dos movimentos, numa visão de conjunto —, exercer, como encenador, “a arte de ajudar o ator” (2013, p. 153); estimulando a confiança, defender o ator contra os autores, que “sempre têm excesso de pressa” (2013, p. 154); discretamente, servir o ator e o autor, como declara em texto escrito no final de sua vida (1945):

O papel do encenador, ao mesmo tempo seu dever e seu privilégio é, portanto, o de estar presente por toda parte, e não obstante invisível, sem oprimir a personalidade do ator nem melindrar o pensamento do poeta, empregando o seu gênio tão somente para servir a um e a outro. Todos os seus esforços tendem a compor e a edificar um objeto perfeitamente coerente e proporcional, sólido e harmonioso (...). (COPEAU, 2013, p. 154).

O diretor do Teatro e da Escola do Vieux Colombier ponderava que

O grande regente de orquestra não é o que impõe a sua própria concepção, e desdobra num texto musical os prestígios de seu virtuosismo. É o homem que desceu até o fundo da música e volta à tona com todos os seus segredos. (...) É o mestre cuja originalidade consiste em comungar com o original; (...) segue os mesmos passos que o compositor seguiu para organizar no silêncio o mundo dos signos musicais (2013, p. 157),

e constatava que “é fácil desenvolver uma encenação”, “multiplicar os signos do espetáculo” (2013, p. 154). “O que é difícil (...) é preencher a realidade, saturar de poesia tudo o que se faz e diz em cena, sem nunca exagerar a significação (...)” (2013, p. 154-155).

Também Adolphe Appia (1862-1928), pondo o ofício de encenador a serviço do criador cênico (no caso, de Richard Wagner) e não como um valor em si, pensava que “ninguém contestará que a encenação compreendida como finalidade seja estéril para sempre” (APPIA, 1983, p. 268) e que “o encenador dos dramas de Wagner deverá deixar-se guiar exclusivamente, servilmente, por tudo o que o drama que ele quer representar lhe revele da sua vida própria” (APPIA, 2009, p. 152). Em texto de 1895, declarava que “a encenação atual usa todos os meios de que dispõe a serviço do *Signo*, cujo principal auxiliar é a Pintura. Visto, porém, que a pintura é o elemento mais incômodo e o menos expressivo, devemos subordiná-la imediatamente à sua antagonista, a Iluminação” (1983, p. 269). Por fim, afirmava que se esforçaria para “mostrar como o encenador deve procurar e

encontrar a Vida no próprio drama, e como tudo o que puder propor a si mesmo, por mais engenhoso que seja, permanecerá nulo do ponto de vista do drama, se isso não decorrer direta e estritamente das intenções dramáticas do autor”. (1983, p. 271). Desse modo, estava incluído, como Edward Gordon Craig (1862-1966), no que Ruggero Jacobbi (1920-1981) chamaria de “poética do espetáculo absoluto”, contraposta à “poética do espetáculo condicionado”<sup>1</sup> (JACOBBI, 1959; RAULINO, 2002), — esta preocupada com a fidelidade ao autor e aquela preocupada com o espetáculo como tessitura cênica, posição que Antonin Artaud (1896-1948) salienta no primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, ao afirmar que

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda e qualquer criação teatral, que a linguagem-tipo do teatro se constituirá. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre o autor e o encenador, substituídos por uma espécie de Criador único, a quem caberá a responsabilidade dupla pelo espetáculo e pela ação (ARTAUD, 1964, p. 142),

entendendo que, para a linguagem da cena, “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos

<sup>1</sup> Em sua apostila da Faculdade de Filosofia da então URGs (hoje UFRGS), em 1959, consta que “o curso de Teoria Geral do Teatro divide-se em três anos, dois de exposição histórico-crítica e um de exposição puramente teórica e atual”. As Poéticas do Espetáculo eram estudadas no primeiro ano. Nas *poéticas do espetáculo absoluto* estavam incluídos Adolphe Appia; Gordon Craig; Meyerhold e Tairov; aspectos do movimento russo e do movimento francês; Gaston Baty; do dadaísmo a Artaud; Artaud: o teatro da crueldade; o espetáculo absoluto em outros países; o espetáculo absoluto a serviço da política. Nas *poéticas do espetáculo condicionado*, Stanislavski e Nemiróvitch-Dântchenko; Stanislavski: o texto e o espetáculo; Jacques Copeau e o movimento francês; Dullin, Pitoëff e o “Cartel”; teorias de Louis Jouvet; o movimento italiano. Como duas tentativas de síntese eram estudados Jean-Louis Barrault e Jean Vilar. Constava também a seguinte observação: “Toda esta matéria foi entregue à *Revista de Estudos Teatrais* para a publicação, em fins de 1958. O programa seguido no ano de 1959 abrange os itens 3 e 5 da *introdução* publicada naquela revista, nº 3. O item 4 foi abolido”.

a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1964, p. 142).

O trabalho do encenador parece, portanto, oscilar entre uma práxis que visa a criar a ilusão da realidade (naturalista), por um lado, e, por outro, uma prática que visa a sugeri-la. Já em 1878, em dicionário dedicado aos “termos e coisas do teatro”, Alfred Bouchard afirma que ao encenador cabe insuflar vida, “espalhá-la, regulando os movimentos, as passagens, os grupos, as entradas e saídas; dispondo os acessórios relacionados com as necessidades da ação” (BOUCHARD, 1982, p. 171). A ordenação dos elementos cênicos e a importância dada a eles e ao ator pelo encenador não significam necessariamente um abandono da importância do autor. André Veinstein define a encenação como “a função que consiste em preparar e em empregar o pessoal e o material da cena, com vistas a realizar a representação de uma obra dramática” (1955, p. 8), e esta pode ser entendida em sentido amplo, não se relacionar à subordinação ao texto escrito. Marco De Marinis chama a atenção para o fato de que

Contrariamente àquilo que se pensa, e se diz, ainda frequentemente, o teatro de texto não *sobrevive* no século XX (provindo sabe-se lá de que tradição), *apesar* do advento da encenação teatral, mas, por mais estranho que possa parecer à primeira vista, ele [esse teatro] só se afirma no século XX, até e principalmente, *graças* à contribuição da encenação teatral (MARINIS, 2000, p. 53).

De Marinis acrescenta que “essa nova obra de arte, essa *oeuvre* (para citar Lugné-Poe) que é teorizada pela primeira vez como tal, em que termos é definida? Como *mise en scène*, *Inszenierung*: ou seja, exatamente, como posta em cena ou representação (re-apresentação) de um texto dramático.” (2000, p. 54). Segundo o mesmo autor,

Graças à encenação, nascia, assim, somente nos inícios do século XX, depois de um longuíssimo prenúncio, o *teatro de texto*, ou seja: um teatro em que a obra dramática constitui como tal, como entidade unitária, o fator fundamental de orientação do trabalho em todas as suas

fases. O que existiu nos séculos anteriores foi um teatro *baseado em* textos, com a única exceção, importante, da *Commedia dell'Arte*, mas não foi um teatro *de* texto, porque quase nunca havia conhecido o texto como uma totalidade, como um todo orgânico e indivisível, e na maioria das vezes o havia considerado e tratado como um corpo desmembrado, uma soma de «partes avulsas» que se recompunham momentaneamente apenas no espetáculo (...). (2000, p. 55).

Assim, a discussão entre “os partidários da encenação como interpretação livre da obra dramática, ou sua recriação livre” “(pensemos, por exemplo, na concepção do texto como «pretexto» em Meyerhold)” e “os partidários da interpretação obrigatória ou fiel” se refere aos “*modos* (teoricamente infinitos) de compreender a representação cênica do texto” e raramente questionou “os fundamentos do *textocentrismo*, como o chamou Jean-Jacques Roubine” (p. 55-56), que veria o texto como a fonte, a finalidade do espetáculo teatral. Por sua vez, um encenador-dramaturgo como Bertolt Brecht, ao mesmo tempo em que se volta, “para apresentar uma história ao público”, para o estudo da obra escrita, sublinha que o encenador dispõe não só de um texto, mas também “de um teatro e de atores”, e que o encenador deve escolher uma leitura que interesse o seu próprio tempo. (BRECHT, 1979, p. 97).

Além de sua atividade propriamente artística, o encenador contemporâneo tem muitas vezes assumido uma tarefa pedagógica, realizando experiências — dos estúdios de Stanislavski aos teatros-laboratório do segundo pós-guerra (Jerzy Grotowski, 1933-1999; Eugenio Barba, 1936-) —, em que a encenação tem autonomia em relação ao texto dramático e situa o ator e a sua dramaturgia no centro do processo teatral (MARINIS, 2000).

Mas como alguém se torna encenador? Para isso, basta definir-se como tal? Ter tido inicialmente experiência como ator? Ser um espectador profissional? Ter qualidades de liderança? “Creio que consigo, nem sempre aliás, mas na maioria das vezes, *unir as pessoas* (...)”, afirma Ariane Mnouchkine, apud PICON-VALLIN, 2011a,

p. 68. Ao dirigir-se, em 1939, a encenadores dos teatros dramáticos soviéticos, Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) declara ser preciso haver uma preparação dos encenadores. Eles precisam dispor de muitas variações para uma cena e saber aceitar as propostas dos atores, estimulando-lhes o trabalho criativo. Para Meyerhold, a fantasia e a “composição” são fundamentais para a formação do encenador. Elas podem ser treinadas por meio de viagens, de observações de pessoas e personagens; de leituras acompanhadas de uma encenação imaginária, com os olhos fechados, daquilo que foi lido. O interesse e o estudo pela composição teatral levarão a utilizar informações e indicações vindas da pintura, da escultura, da arquitetura, da poesia, da literatura, e principalmente da música e da teoria musical. Ao dar tais indicações precisas para a formação do encenador (viajar, acumular experiências de vida, ler, voltar-se para outras artes e com elas aprende e dialogar), ao mesmo tempo Meyerhold delimita

os possíveis campos de proveniência dos encenadores. É verdade, os encenadores provêm *também* de escolas de encenação, desde que estas começaram a existir (ou seja: foi, e em parte ainda é verdade, sobretudo nos ex-Países do Leste, na ex-União Soviética: penso em Anatóli Vassíliev, por exemplo), mas prevalentemente os grandes encenadores chegaram à encenação oriundos da literatura e da crítica literária, ou das artes visuais (pensa-se em Tadeusz Kantor, em Julian Beck ou em Robert Wilson), ou (...) do ofício de ator (MARINIS, 2000, p. 64).

Sobretudo três papéis têm sido atribuídos ao encenador do final do século XX até hoje: as funções de espectador por profissão, de professor/mestre de atores e a de líder. Tais funções (artística, pedagógica, organizacional) não são excludentes: “o diretor-espectador é importante também no trabalho pedagógico e o diretor-líder desempenha uma função essencial nos três planos” (MARINIS, 2000, p. 67).

Pode-se pensar em uma “superação da encenação”, de um

“teatro pós-encenador”? Superação não significa eliminação, não significa extrair o encenador das fileiras do teatro. O encenador talvez comece a perder, hoje, o lugar central que ocupou na criação teatral no século XX, mas não se trata, de modo algum, de abolir a figura do encenador ou de optar por uma encenação coletiva, e sim de pôr em pé de igualdade ou de homogeneidade — naquilo que De Marinis chama de *teatro de ator* —, o trabalho do encenador e o do ator. “Isso comporta uma consequência lógica ulterior: o ator pode tornar seu o trabalho do encenador (...), pode atribuí-lo a si, pelo menos em certa medida (...)” (2000, p. 68).

Será possível, então, distinguir duas dramaturgias principais: uma dramaturgia do ator e uma dramaturgia do encenador; e em ambas é decisivo o trabalho de montagem, ou seja: de composição.

Ao mencionar a dramaturgia do ator, De Marinis não se refere ao ator-autor, ao ator-que escreve (de Molière e Shakespeare a Eduardo De Filippo e Dario Fo), mas considera “o próprio trabalho do ator como um trabalho dramaturgic, isto é, inventivo e compositivo, que tem por objeto as ações físicas e vocais” e que vai de improvisações à fixação de uma “partitura”. Já “a dramaturgia do encenador (ou a encenação como dramaturgia) consiste no trabalho compositivo”, entendido como um trabalho “de montagem, que é executado por meio de ações cênicas, físicas e vocais, fixadas pelos atores, isto é, pelas partituras deles”, e estas “já são em si (...) o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, por isso, definir a dramaturgia do encenador como *uma montagem de montagens*” (2000, p. 69).

Durante pouco mais de um século, a encenação teatral, surgida do naturalismo e do simbolismo, teve várias etapas e características: teatro popular, teatro de arte, vanguardas, influências asiáticas, tentativas de síntese, reflexão sobre a leitura dos textos e sobre a autonomia do espetáculo, anúncio da morte do autor, anúncio da morte do encenador, alargamento de fronteiras, etc.

Já há meio século, Ruggero Jacobbi perguntava:

(...) Que é que nós encenamos e representamos de preferência? (...) eu creio que teremos afirmado, ao mesmo tempo, a força e o limite do espetáculo contemporâneo, *se considerarmos como o seu traço característico justamente a recusa de qualquer limitação da própria liberdade, tanto pela escolha das peças quanto pela escolha de um tipo de representação.* [Grifado no texto publicado]

Queremos ser os herdeiros e os conservadores de uma tradição, e ao mesmo tempo queremos nos libertar da obrigação de dependermos unicamente dessa tradição. (JACOBBI, 1993, p. 355).

*O ator moderno age sobre os objetos inanimados na mesma medida em que age sobre os atores que com eles contracenam; e obtém isso participando daquele jogo de forças ocultas que atravessa todo e qualquer elemento que se encontre num palco.* [Grifado no texto publicado]

Seu trabalho com o encenador consiste em traçar neste campo alguns paralelogramas de força. (...) A tarefa do encenador está em surpreender o ator nesta tensão secreta. (1993, p. 359).

Diante de tantas possibilidades de caminhos para trilhar, aqui fica o convite para a caminhada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOINE, André. *Le Théâtre Libre*. Paris/Genève: Slatkine/Ressources, 1979. Apresentação de Martine de ROUGEMONT.
- \_\_\_\_\_. *Conversas sobre a Encenação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son Double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard, 1964.
- APPIA, Adolphe. *La mise en scène du drama wagnérien*. La forme représentative. p. 267-271, notas p. 445-447, in

- Œuvres Complètes*. Tomo I, 1880-1894. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Introduction générale par Denis Bablet  
 \_\_\_\_\_ . A Encenação do Drama Wagneriano. *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 12. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- BOUCHARD, Alfred. *La langue théâtrale*. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre. Paris/Genebra: Slatkine, 1982. (Reimpressão da edição de Paris, 1878). (Col. Ressources, 141).
- BRECHT, Bertolt. Nouvelle technique d'art dramatique 2 (1949, 1955). *Ecrits sur le théâtre 2*. Paris: l'Arche, 1979. vol. 2. Textos franceses de Jean TAILLEUR e de Edith WINKLER.
- COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- JACOBBI, Ruggero. *As Poéticas do Espetáculo: a) Poéticas do Espetáculo Absoluto — b) Poéticas do Espetáculo Condicionado*. Apostila mimeografiada do curso de Teoria Geral do Teatro. 1º ano. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/URGS, 1959.
- JACOBBI, Ruggero *apud* PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MARINIS, Marco De. La Regia e Il suo Superamento. p. 53-71, in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 279). Tradução de Nanci Fernandes.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Le siècle du metteur en scène. p. 535-611, in ABIRACHED, Robert (org.). *Le théâtre français du XXe siècle — histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ariane Mnouchkine*. Introdução,

escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: riocorrente, 2011a. Tradução de Sergio Salvia Coelho.

- POREL, *apud* Antoine, André. *Conversas sobre a encenação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi, presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: 1982. Tradução e apresentação de Yan Michalski.
- VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.
- ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Elos, 35). Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini.