

Crítica

## **Aspectos e funções da crítica teatral**

Marco Vasques e Rubens da Cunha

# ASPECTOS E FUNÇÕES DA CRÍTICA TEATRAL

Marco Vasques<sup>1</sup> e  
Rubens da Cunha<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo traçaremos um breve paralelo entre a visão da função e dos aspectos da crítica teatral a partir de três livros: *Apelos*, coletânea de textos do pensador, diretor e dramaturgo francês Jacques Copeau, que revelam a cobrança por um crítico que não se submeta ao jogo comercial do teatro; *A função da crítica*, que traz três ensaios dos críticos teatrais brasileiros Barbara Heliadora, Jefferson Del Rios e Sábado Magaldi, que discutem tanto o fazer quanto o lugar do crítico no cenário teatral; *O crítico ignorante*, da pesquisadora Daniele Avila Small, que propõe uma discussão da atividade crítica a partir dos estudos do filósofo francês Jacques Rancière.

**Palavras-chave:** Crítica Teatral; *A função da crítica*; *O crítico ignorante*

**Abstract:** In this article, we will draw a brief comparison between the function and aspects of theater critics based on three books: *Apelos*, which is a collection of texts written by the French thinker, director and playwright Jacques Copeau. The collection shows the search for a kind of theater critic who does not submit himself/herself for the commercial theater; Another book that we analyze is *A função da Crítica*, which brings three essays of the Brazilian theater critics Barbara Heliadora, Jefferson Del Rios and Sabato Magaldi. These three essays are discussions about the work and the place of theater critic; Written by Daniele Avila Small, *O crítico ignorante* is the last book that we present to this article and it proposes a discussion about the critical activity based on studies of the French philosopher Jacques Rancière

**Key Words:** Theater Criticism; *A função de crítica*; *O crítico ignorante*.

Num texto intitulado “Sobre a crítica no teatro”, escrito em 1911, Jacques Copeau (2013: p. 55), já na primeira frase, pontua que se trata de “um trabalho duro e ingrato”; além disso, Copeau atribui mais dois predicados ao trabalho crítico: “monótono” e “perigoso”. A crítica teatral, no decorrer de sua historiografia, causou inúmeros debates e celeumas. Talvez o mais problemático dos aspectos e o recorrente fundo de diatribes, ao menos do século XVIII a meados do século XX, tenha sido pelo fato de a crítica teatral, em sua grande maioria, ser exercida por jornalistas e escritores. Não por acaso, depois de

- 1 Poeta, crítico teatral e doutorando em teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina. É editor do Caixa de Pont[o] - jornal brasileiro de teatro.
- 2 Poeta, crítico teatral e doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano e editor do Caixa de Pont[o] - jornal brasileiro de teatro

qualificar o trabalho crítico por um viés quase pessimista, Copeau (2013, p.55) ainda nos diz que “é concebível que, com o passar do tempo, um talento de escritor nele se deforme, que nele se consuma a virtude de um espírito reto”. A partir dessa constatação inicial, Copeau analisará as causas da dureza, da ingratidão, da monotonia e do perigo em ser crítico dramático. A primeira dessas causas é o fato de que os críticos, em sua maioria, têm a característica de se submeter e de se interessar constantemente pela mediocridade. Copeau defende a ideia de que os críticos se submeteriam ao medíocre, ora por cansaço, ora por pudor ou por malícia, e seriam também responsáveis pela “indigência dos criadores”. Assertivo e irônico, Copeau se pergunta:

Em que círculo estamos enredados! Pois, se o nosso teatro se tornou o lugar das mais baixas cobiças, se os seus costumes degeneraram, se a cultura, a direção, a consciência e energia estão ainda menos presente neles do que o talento, não teremos necessidade, sobretudo, de um rude censor, de um homem honesto e esclarecido, que sem trégua denuncie a fraqueza e a desordem, desmascare a mentira, reúna os desgarrados em torno de ambições mais puras, menos efêmeras, propondo a eles os grandes exemplos e os modelos perfeitos? (COPEAU, 2013, p. 56)

É possível perceber nesse questionamento de Copeau a defesa de uma arte teatral verdadeira, superior, que deveria ser contraponto à produção vigente, bastante apegada a uma estética comercial, ligeira, que produzia conforme as demandas exigidas por um público necessitado de entretenimento e nenhuma reflexão. A impaciência de Copeau com o teatro comercial é notória e atingiu também os críticos que eram coniventes com esse tipo de teatro. Copeau (2011, p. 412) propunha um teatro livre dos aparatos, dos excessos. Ele pedia “um palco nu e verdadeiros atores”, pois essa “solução arquitetural” estaria “em função de uma forma dramática que não podemos esperar senão do criador dramático completo, quer dizer do poeta, nascido sobre a cena e para a cena, e cujo pensamento construirá para a sua expressão autêntica o instrumento de que terá necessidade”. Copeau buscou limpar o teatro e retirar de sobre o texto todo o pó das convenções e das verdades estabelecidas pela tradição. Sua teoria não preconiza que a literatura mataria o drama, mas sim o contrário: aquilo que emana da literatura dramática seria a essência do teatro, sobretudo em relação à dicção exata e o gesto expressivo. Para que isso apareça, Copeau pediu o palco nu e uma iluminação fixa, o fim do espetáculo cheio de pirotecnias e do decorativismo que marcavam a produção teatral no século XIX. A encenação, para Copeau, não seria o cenário, mas a palavra, o gesto, o movimento e o silêncio (ROUBINE, 1998, p. 53). É a busca de uma arte mais leve e sutil capaz de iluminar o texto, de desdobrar todos os recursos sensoriais, emocionais e intelectuais de um texto, e também de propor uma relação mais igualitária entre o autor e o realizador teatral. Para ele, tanto a forma do poema engendrava a forma do teatro quanto a forma do teatro poderia comandar esteticamente o poeta e sua inspiração. (COPEAU, 1974, p. 257). Tratava-se, portanto, de um

processo de renovação e não de renascimento do teatro.

E qual seria o papel dos críticos nessa empreitada? O primeiro deles seria não aceitar a chantagem emocional dos autores, não incensá-los em sua mediocridade, nem deixar de se “preocupar com aquela soma anônima de beleza que toda e qualquer época está incumbida de produzir.” (COPEAU, 2013, p. 57) Categórico, Copeau (2013, p. 57) afirma: “sustento que a missão do crítico não é poupar os nervos de seus contemporâneos”. Fundamentado numa premissa de Goethe, de que não se deve estimular a produção de obras supérfluas, pois existiriam tantas necessárias que não são produzidas, Copeau, num lance ousado, destrói a hierarquia e coloca o crítico no mesmo patamar que o poeta:

Quero, por fim, que ele seja sincero, grave, profundo, sabedor de que está investido, como o poeta, de uma função criadora, digno de colaborar para a mesma obra que ele e de carregar, como ele, a responsabilidade da cultura. (COPEAU, 2013, p. 57)

Essa responsabilidade não poderia ser, de forma nenhuma, preterida pela sociabilidade, pela polidez, pelo elogio interesseiro. O crítico, para Copeau, não poderia sucumbir ao jogo político do sistema teatral, não poderia ceder às “contingências que o regem”. Mesmo inserido no complexo cenário da arte teatral, o crítico deveria manter sua independência, seu discernimento e sua responsabilidade de carregar a cultura. Copeau sabia da dificuldade que é estar inserido numa comunidade, fazer parte efetiva dela, e não ceder a um olhar complacente, empático com o dramaturgo ou o ator, mesmo quando esses são medíocres. Seria nesse impasse que estaria o crítico. Seria esse jogo excruciante entre pertencer à sociedade artística, estar no meio de iguais, mas ao mesmo tempo apontar-lhes as falhas, os vícios, dizer-lhes que estão sucumbindo à superficialidade, ao raso da arte.

Em outro texto, desta vez escrito em 1932 e cujo título, “Conselho”, transita entre a ironia e a singeleza, Copeau inicialmente volta-se para os artistas que dizem não prestar atenção à crítica. Mantendo sua voz assertiva, ainda no primeiro parágrafo, após chamar tais artistas de covardes, ele diz: “é necessário ter medo de escrever, caso se tenha medo de ser julgado”. (COPEAU, 2013, p. 60) Porém, mesmo fazendo essa introdução focando nos criadores, em seguida Copeau volta-se para os críticos e afirma que apenas três ou quatro honravam a profissão naqueles inícios dos anos de 1930. Assim, na tentativa de melhorar a crítica, Copeau aconselha aos críticos não frequentar ensaios gerais; ir ao teatro com o público; analisar também a reação do público e não só a dele, crítico; aprender a ver realmente a peça, ou seja, entrar na peça, e, se a peça for digna, assisti-la mais vezes; e, sobretudo, dizer o que pensa. Copeau também aconselha o crítico a não se colocar num pedestal como se fosse o dono da verdade. Se, no texto citado anteriormente, ele igualava o crítico ao poeta, nesse, Copeau coloca o crítico como um trabalhador do teatro: “a sua função é nos ajudar e nos convencer, mais do que a de nos ferir ou nos prejudicar; e que, por fim, exercemos – você e nós – juntos, o mesmo ofício”. (COPEAU, 2013, p. 61)

Nesse período, Copeau pedia aos críticos equilíbrio, que não se tornassem pretensio-

sos e nem escravos de suas verdades. Seria útil ter uma posição e mantê-la; no entanto, não se deveria abusar dela. O crítico poderia se levar pela surpresa e pelo entusiasmo, eventualmente. Copeau cobrava, por outro lado, que o crítico estudasse e conhecesse muito bem a arte teatral. Era preciso conhecer as obras-primas clássicas, para não se deixar enganar pelas paródias e pelas encenações enganosas. Com esse conselho, ele mantém sua coerência de buscar sempre um teatro anticomercial, capaz de satisfazer seus conceitos de arte verdadeira e transformadora.

Tais conselhos, escritos por um Copeau maduro, mantêm-se bastante coerentes com as ideias do jovem Copeau, que, em outro texto, agora escrito 1905, atacava os lugares comuns: “à vista dos costumes atuais, as pessoas se perguntam qual pode ser a função da crítica dramática – se ela não for complacente nem venal”, pergunta-se um irritado Copeau (2013, p. 65). Aqui, a acidez copeauana se debruça sobre os meios de comunicação, especificamente os jornais, que só abriam espaço para anedotas, fofocas, superficialidades, e que criaram um termo chamado “movimento dramático”, que seria “cômodo para certos comerciantes, para elogiar a excelência de uma mercadoria”, porém seria algo que não corresponderia “a nenhuma realidade contemporânea.” (COPEAU, 2013, p. 65) Copeau traça nesse texto uma crítica pesada a todo o sistema comercial, (ou industrial) a que estava submetido o teatro naquele início de século. O que movimentava o teatro era o dinheiro, e isso causava indignação ao jovem Copeau, movido que era pelo ideal de uma arte teatral mais pura, mais transformadora, uma arte que se afastasse da cultura de massa que dava seus primeiros passos no século XX.

Nesse bojo entrava também uma crítica contra a especialização do teatro, ou a adjetivação inócua. Teatro poético, realista, psicológico, de ideias, comédia de costumes, seriam “classificações inventadas segundo a indigência das escolas e dos temperamentos.” (COPEAU, 2013, p 66) A especialização seria o fracasso e não a finalidade do espírito. Reverbera nessa ideia a premissa moderna de uma arte total, capaz de suplantar o adjetivo e estabelecer-se substantiva sobre a vida. Tudo deveria ser drama, a imagem sintética da humanidade. Copeau lutava contra a fragmentação, os pedaços superficiais que a arte comercial ofertava aos consumidores ávidos de entretenimento. Desde muito jovem, ele criticou, não apenas os produtores e os consumidores desse tipo de arte, mas também os críticos que, por indulgência, covardia, interesses outros, asseveravam e ratificavam esse modelo de teatro, esse drama que não sintetizava a humanidade, que evitava que o homem moderno tivesse a sua experiência trágica. Copeau lamentava que o teatro não havia ainda captado as transformações filosóficas, estéticas, culturais pelas quais estava passando a Europa daqueles 1900: “o teatro, mesmo aquele que se intitula sério, caiu para a última fila das ocupações frívolas.” (COPEAU, 2013, p. 67).

Copeau manteve-se coerente a seus princípios durante toda a sua longa vida em atividade. Assertivo, direto, exigia não apenas dos fazedores de teatro e do público, mas, sobretudo, dos críticos, uma sinceridade, uma verdade que pudesse ultrapassar as convenções, as amizades, os interesses. Uma verdade que desse espaço e totalidade à arte de

teatro, mesmo que isso fosse uma utopia num tempo em que o fragmento e a superfície tomaram as rédeas.

O próprio Copeau, como já apontamos, embora ainda atribua uma função especial ao crítico, espelha imagem do crítico a de um trabalhador como qualquer outro da cadeia produtiva do espetáculo. Por outro lado, Barbara Heliodora, em seu ensaio no livro *A função da crítica*, sabedora que um dos piores destinos a uma obra de arte é o silêncio e que há, por parte do artista, a necessidade de um retorno acerca do seu trabalho, um retorno que ultrapasse ao sucesso de bilheteria, ou, mais comum em nossos tempos, avais de editais públicos, está, em certa medida, na mesma balada de Copeau, ao dizer que

uma das principais razões para a existência da crítica é exatamente a necessidade que tem o artista de ter sua obra analisada e apreciada por alguém que, para merecer o título de crítico, teve de estudar e ficar informado na área de arte em que ele trabalha. (ELIODORA, 2014, p. 19).

Percebe-se aqui um subtexto em que a figura do crítico ainda se mantém sob o manto de alguém que sabe mais, que pesquisa mais para ter autoridade para se expressar sobre um determinado trabalho; além disso, a noção já apresentada por Copeau, de que o crítico de teatro é mais um trabalhador do teatro, também é mantida. Heliodora defende a noção de que o crítico de teatro é um espectador e leitor mais informado; no entanto, com isso, não despreza nenhum olhar, pois “todos os espectadores, sejam eles informados ou não, passam a sua experiência do espetáculo pelo filtro de tudo aquilo que eles viram e sabem a respeito de teatro”. (2014, p. 20) Daí que, para a autora, o bom crítico, o crítico sério é aquele que procura entender o espetáculo teatral dentro de sua proposta, dentro dos ritmos e parâmetros estéticos prometidos pelo encenador e seus atores. A fuga dessa perspectiva, insiste ela, não sem ironia, pode gerar avaliações criminosas e comparações estapafúrdias. Conforme dito nas primeiras linhas, a suspeição de que a crítica esteve, por muitos anos, relacionada à atividade jornalística, a colocou, por muito tempo, mais no campo da impressão pessoal propriamente dita que numa reflexão estética estabelecida a partir tanto das propostas estéticas apresentadas nos espetáculos quanto se tendo por base a historiografia teatral propriamente dita. Nesse sentido, Barbara Heliodora é categórica:

Há dois aspectos a serem a serem ressaltados aí: o primeiro é a confusão bastante feita sobre a atividade crítica com o colunismo de assuntos gerais ou de fofocas que se permite escrever estritamente na base do gosto ou não e, pior, se permite muitas vezes atacar individualmente atores, autores ou diretores, por motivos fora de suas atuações. Esses não são críticos e, se efetivamente, usarem o rótulo, o título não lhes cabe. (HELIODORA, 2014, p. 27.)

Usando praticamente as mesmas palavras de Copeau, Barbara Heliodora vai concluir sua análise sobre a função da crítica dizendo que “o trabalho do crítico não é fácil, porque

ele precisa observar cada detalhe e — se quiser ao menos tentar exercer corretamente a sua profissão — não perder a capacidade para se entregar ao espetáculo, com a mesma disponibilidade imaginativa que devemos exigir de todo espectador.” Aqui ressurge, mais uma vez, a importância do espectador, para quem o espetáculo é feito, e, sobretudo, está posto que qualquer crítico, antes de ser um analista, é um espectador, digamos, “apaixonado”.

Na mesma esteira, segue o crítico Jefferson Del Rios (2014, p. 49), ao se manifestar sobre o que deve fundamentar a análise crítica, para ele, “o crítico não vai ditar o que o artista deve fazer, mas expor sua opinião, concordar ou discordar com as referências e invenções colocadas no palco”. Tal qual Heliodora pontuou, Del Rios pensa que o crítico não pode e não deve exigir o que não está proposto no trabalho, ou, o que é menos admissível ainda, solicitar do espetáculo uma mirada pessoalíssima, isto é, detonar numa peça teatral os elementos que o crítico imagina que deva ser o correto sem levar em consideração os ditames e o arcabouço do que está em cena pelo viés de uma estética previamente pensada por quem a produziu e que não esteja em conformidade com o gosto do analista. Ainda que Del Rios admita que há um certo grau de subjetividade ao enfrentar uma encenação, em sua perspectiva, este elemento subjetivo deve ser permeado por aquilo que Machado de Assis sugeriu como ponto principal da crítica: um balanço entre a ciência e a consciência.

Sábato Magaldi (2014, p. 68) segue na mesma linha de Barbara Heliodora e Jefferson Del Rios, ao dizer que “a primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo da comunicação — jornal, revista, rádio, tevê. Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público.” Magaldi também apresenta um elemento importante, que é a questão da recepção do trabalho por parte do público, já apontada por Copeau. A maneira como o público recebe e reage diante de uma peça de teatro é, em alguma medida, também um critério de avaliação do resultado da obra. Sábato Magaldi (2014, p. 90) amplia essa mirada, ao dizer que julga “o amor pelo teatro e a boa fé as qualidades primeiras da função de um crítico”.

Os quatro autores aqui abordados apresentam algumas posições assemelhadas em relação à função da crítica e qual o lugar do crítico na cadeia teatral. Todos, ainda que de modo diferente, tentam aproximar ao máximo o crítico como mais uma peça de um todo da engrenagem teatral, propondo quase que uma ausência e diferença entre o trabalho do crítico em relação ao do diretor, do ator e do autor; no entanto, é perceptível que ainda subjaz um discurso hierarquizante em que o crítico aparece mais como um farol, um norteador, um professor que detém mais conhecimento teórico e quase nenhum prático, sobre a arte teatral e, por isso, posiciona-se em um lugar de iluminação, de um educador-superior e não somente apenas mais um integrante partícipe do processo da cena. Existe uma evocação de autoridade, que nem sempre é revestida de empáfia autoritária; no entanto, sempre persiste um grau de distanciamento pelo saber mais. Aqui, há de se problematizar outro aspecto que enleia o crítico neste manto de referência privilegiada, que é o espaço ocupado pelo escriba teatral na imprensa, que sempre teve e, ainda hoje,

tem, um lugar de poder no lugar em que fala (jornal, revista, rádio, televisão) e que lhe confere a tal aura especial.

Em oposição ao crítico que ensina, que ilumina e que fala verticalmente, a pesquisadora Daniele Avila Small, acaba de publicar o livro *O crítico ignorante*, em que propõe uma discussão mais horizontal da atividade crítica a partir dos estudos de Jacques Rancière, sobretudo as desenvolvidas nos livros *A partilha do sensível*, *O mestre ignorante* e *O espectador emancipado*. E que proposição seria essa? Quais implicações ela causaria na escritura crítica? Primeiro se faz necessário elucidar que o termo “crítico ignorante” é um posicionamento conceitual e que não está conectado com a noção comum de um ser destituído de conhecimento e saber. Este conceito se fundamenta mais no que abandona, do que exatamente naquilo que poderia erigir e propor. O que Small investiga e procura é criar uma perspectiva e um ambiente em que o crítico explicador, o crítico juiz, o crítico hermeneuta ceda espaço a uma nova relação do crítico com o objeto analisado. Small está trabalhando com o conceito de igualdade de inteligência, termo que Rancière herdou das investigações pedagógicas de Joseph Jacotot. O crítico ignorante não precisa se destituir dos seus saberes; no entanto, necessita acompanhar as transformações que vigoram nas artes cênicas. A crise da crítica explicativa não se dá tão e simplesmente porque a crítica quer rever sua própria função. Talvez a crítica esteja apenas se adequando às novas práticas e aos novos conceitos das artes cênicas, tais como, novos conceitos de dramaturgia, de presença, de atuação, de performatividade, de teatralidade, e da fragmentação infinita da arte cênica e seus experimentos. Soma-se a isso, também, o advento da *internet* como espaço alternativo para diálogos entre atores, diretores, autores e críticos. Small não se arrisca a atribuir uma tarefa específica ao crítico ignorante, posto que se o fizesse estaria apenas trocando um crítico explicador por um novo juiz hermeneuta, com outras tintas. Ela mesma afirma de arrancada:

Mas a proposta de um crítico ignorante não é um programa a ser implantado, é apenas um quadro de possibilidades, um conjunto de apontamentos para o exercício da crítica de teatro na atualidade, uma negociação teórica que quer encontrar uma via prática, mas que não se pretende uma nova norma. (SMALL, 2015, p.16)

No entanto, é preciso ressaltar que mesmo sem propor uma nova mirada crítica, porque o crítico ignorante não é mais o porta-voz que se dirige a um coletivo-aprendiz e nem mais se porta como se estivesse acima do espectador, do ator e do espetáculo, mas sim se posiciona em igualdade no tatame teatral. E quem é o crítico ignorante? Para além do exposto, ele é, segundo Small, apenas mais “uma voz individual” (2015, p. 79). No livro *O crítico ignorante*, o que está posto é a necessidade de se criar uma fissura, uma senda para que o crítico ignorante possa, aos poucos, repensar a função da existência da crítica, que deve, no mínimo, rivalizar com a crítica explicativa espalhada nos cadernos de cultura Brasil afora. Small não apresenta e não quer criar um método para o crítico ignorante,

mas sugere, no final da obra, uma saída para a fuga do que nomeia de “crítico explicativo”. Essa saída, segundo a autora, é que os próprios artistas passem a escrever sobre suas experiências no teatro. E assinala:

O crítico ignorante é aquele que não permite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito; ele não escreve para um determinado leitor, muito menos para um leitor médio, ele escreve para qualquer um. Também é possível encontrar entre a atividade do crítico ignorante e a forma de ensaio no que diz respeito à rejeição da pretensão científica, de alcançar o objeto de um modo que demanda uma comprovação dos argumentos, um discurso validado que verifique a correção do objeto, e explique o seu significado. O crítico ignorante não pretende explicar nem dar conta dos seus objetos de uma maneira determinada. (SMALL, 2015, p. 103)

O crítico ignorante se posiciona na zona de fronteira, não na zona das certezas e das dissecações. Muito menos ele substitui o “crítico explicador”, que está embrutecido, para usar um termo do livro, pelas certezas e pelo papel de um orientador incontestado. Na máquina teatral, com toda a sua comercialização, com toda a importância que a imprensa ocupa na exposição da arte, o uso de uma nova perspectiva crítica e de novos espaços, afirma Small, é uma alternativa à abertura de novas sendas ao conceito e à prática da crítica teatral.

Por fim, o que ecoa das cinco vozes aqui analisadas, ainda que de maneira breve, é que tanto a função da crítica quanto a figura do crítico precisam ser redimensionadas. Mesmo Barbara Heliodora, Jefferson Del Rios e Sábado Magaldi, que podem apresentar uma aparente contradição entre a noção de crítico expressa por Daniele Small, mesmo Copeau e a própria Small parecem concordar, em linha geral, que o crítico é portador de uma voz, de um olhar, de uma experiência sensível e não um porta-voz da verdade, de uma ciência dissecadora da arte teatral. Aparece, de forma igualmente diferente, uma questão não assumida, mas subjacente em todos os discursos: a possibilidade de elevar o crítico não apenas mais à condição um trabalhador do teatro, não apenas à condição de um mediador que dialoga com atores e público, mas a possibilidade de uma escritura poética na crítica. Parece existir uma força, um desejo que a crítica teatral respire o ato vital da arte teatral e abandone o teatro dócil, de entretenimento, de interesse comercial e pasteurizado. A função da crítica, nesse contexto, é a de se apropriar da poesia da cena e redimensioná-la, de forma diferentemente poética, gerando, assim, novas possibilidades para se entrar na “floresta de signos”, para lembrarmos o poeta francês Charles Baudelaire.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBARA, H., DEL RIOS, J. MAGALDI, S. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014  
COPEAU, J. *Apelos*. Tradução José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013  
COPEAU, J. *Registres I Appels*. Paris: Gallimard, 1974 (Pratique du théâtre). Disponível

em [http://jacquescopeau.com/?page\\_id=8](http://jacquescopeau.com/?page_id=8)

\_\_\_\_\_, “Registros I (Textos de 1917 a 1930). in: BORIE, Monique. Et al. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

SMALL, D. S. *O crítico ignorante*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998