

Os Vestígios Manuscritos do Espetáculo: os registros de encenação

Fahd Kaghat

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah – Fès, Marrocos

RESUMO – Os Vestígios Manuscritos do Espetáculo: os registros de encenação – Este artigo se interessa pelo registro da encenação teatral e, mais particularmente, pelo modo de escritura/visualidade representado pelos registros do processo de criação. Assim, estuda-se a base e a forma das anotações utilizadas por diretores e equipes durante o processo de preparação da encenação. Aborda-se essencialmente os seguintes temas: os registros técnicos gerais e específicos; a encenação como texto a ser lido; o conteúdo e a precisão dos registros de encenação e os registros de encenação na cultura árabe.

Palavras-chave: **Genética da Encenação Teatral. Notação Teatral. Registros de Encenação. Livro do Diretor. Manuscritos de Processos Criativos.**

ABSTRACT – The Manuscript Traces of the Spectacle: staging records – This article deals with the process of documenting a theatrical performance and, more specifically, with the mode of writing/visuality represented by the records of the creative process. Thus, it studies the basis and form of the notes used by directors and groups during the preparation of a staging. It addresses mainly the following themes: general and specific technical records; staging as text to be read; content and precision of the records of staging; and, records of staging in the Arab culture.

Keywords: **Theatrical Staging Genetics. Theatrical Notation. Records of Staging. Director Notebook. Manuscripts of Creative Processes.**

RÉSUMÉ – Les Traces Manuscrites du Spectacle: le cahier de mise en scène – Nous nous intéressons, dans cette communication, à la notation de la mise en scène théâtrale et, plus particulièrement, à son mode scriptural/pictural représenté par le cahier de mise en scène. Ainsi, nous étudions le fond et la forme de ce que le metteur en scène et son équipe notent lors de la préparation de la représentation. Nous abordons essentiellement les thèmes suivants: la conduite générale et les conduites particulières; la mise en scène comme texte à lire; le contenu et la précision des cahiers de mise en scène et les cahiers de mise en scène dans la culture arabe.

Mots-clés: **Génétique de la Représentation. Notation Théâtrale. Cahier de Mise en Scène. Livre de Régie. Manuscrits de Mise en Scène.**

Os pesquisadores e os artistas da cena utilizam na maioria do tempo, e sem distinção, certo número de expressões para designar as anotações manuscritas. Neste estudo, nos interessaremos, de maneira especial, pela forma segundo a qual o diretor e sua equipe fazem anotações durante a preparação do espetáculo. Em um primeiro momento, pensamos que, para isso, faz-se necessário começar por identificar diferentes expressões e, posteriormente, estabelecer eventuais distinções entre elas. Dentre essas expressões encontramos: a partitura teatral¹; o caderno, o libreto, o livro, o registro geral da encenação; o livro do diretor, as orientações técnicas, o livro da encenação; etc.

Entretanto, é necessário assinalar a existência de outro tipo de anotação elaborada pelo ator e que lhe diz respeito exclusivamente. Esse tipo de anotação é representado, segundo a denominação de Paola Bertolone (2001), pelo *caderno de anotações do ator*.

Ademais, o registro teatral pode igualmente ser efetivado em anotações que certos diretores estabelecem com cuidado, os editam e os colocam à disposição dos leitores. Nós abordaremos esse tipo de notação na parte ulterior deste artigo.

As Orientações Técnicas ou o Registro da Encenação?

Se o conceito de *partitura teatral* é tomado num sentido prático, como equivalente de *registro de encenação*, abordaremos algumas questões relativas ao significado do registro das orientações técnicas, para nos certificar se esse tipo de anotação difere efetivamente da *partitura teatral*.

Patrice Pavis não restringe a denominação *Registro de Orientações Técnicas* a alguns elementos específicos da notação, ao contrário, ele integra nela tudo o que é anotado pelo diretor e sua equipe no momento da preparação do espetáculo. Esse livro é, na verdade, um documento que contém “[...] o registro de todos os movimentos cênicos, o tipo de atuação, o lugar do cenário e todas as indicações que descrevam a encenação. Terminadas as apresentações do espetáculo, é o único documento à disposição do pesquisador para que ele possa ter uma noção do espetáculo” (Pavis, 1980, p. 237).

Philippe Van Tieghem tem o mesmo ponto de vista que Patrice Pavis no que tange ao aspecto global do *livro do diretor*, fazendo desse livro aquele que contém “[...] todas as indicações coletadas no curso dos ensaios sob todos os pontos de vista” (Van Tieghem, 1969, p. 47), o que subentende que todos os artistas teatrais participam da elaboração e da organização de seu conteúdo.

Enquanto Pavis destaca a importância desse livro para o pesquisador que quer reconstituir a encenação para torná-la um objeto

de estudo, Van Tieghem evidencia particularmente seu papel prático e sua importância para a própria encenação:

[...] uma vez que os ensaios terminaram e que o espetáculo fora apresentado ao público, o diretor encerra sua atividade como tal, mesmo tendo que continuá-la, no caso eventual, como ator. Doravante, é o ensaiador ou o diretor de cena munido do seu livro de diretor ou de direção geral, [...] que tem a responsabilidade do espetáculo (Van Tieghem, 1969, p. 47)².

De certa forma, ele passa a ter o papel de regente que dirige os atores e os técnicos e que garante o encadeamento das diferentes partes do espetáculo.

Van Tieghem distingue dois tipos de registros de encenação: livro do ponto e o livro do diretor. No final das apresentações, o primeiro permanece nos arquivos do teatro e o segundo vai para uma associação, associação essa pertencente aos diretores de teatro³ (Van Tieghem, 1969, p. 46).

Outros pesquisadores não se limitaram em destacar o papel preponderante dos registros de encenação na prática teatral, porém, mencionaram alguns de seus componentes de caráter técnico.

Desse modo, Frank M. Whiting afirma que “[...] o diretor escreve seus primeiros planos relacionados ao aspecto técnico da encenação [...] os planos de cena, os esboços dos acessórios, os mapas de iluminação, os efeitos sonoros ou de sonoplastia, os desenhos dos figurinos e da maquiagem” (Whiting, 1970, p. 215-216).

Carl Allensworth constata que o registro de encenação (*Prompt book*), para aqueles diretores que concedem grande importância à notação teatral, inclui tudo que diz respeito à encenação “[...] dos primeiros esboços do cenógrafo à cópia do programa que será distribuído aos espectadores” (Allensworth, 1970, p. 263). Nesse caso, esse livro constitui um verdadeiro registro da encenação ou uma *partitura* teatral, em sentido literal. Allensworth cita alguns componentes desse livro, em particular,

[...] as observações do diretor sobre os movimentos e o trabalho dos atores a cada cena, os comentários ou observações para ler as entrelinhas e decifrar o caráter dos personagens, os valores dramáticos, todas as indicações relativas à entrada dos atores no palco, ao som, à iluminação e, eventualmente, à organização dos comandos para subir e baixar a cortina de boca de cena (Allensworth, 1970, p. 263)⁴.

Se, por um lado, Allensworth insiste no papel do encenador na elaboração dos registros de encenação, desde o início dos ensaios com os atores, por outro lado ele destaca que,

[...] geralmente, é o assistente de direção que registra todas as indicações relativas à entrada dos atores no palco, as indicações sobre a iluminação, os efeitos sonoros e a sonoplastia. E como ele é o responsável por esse registro, é ele que deverá dar os 'sinais de advertência' (*Warning cues*), antes dos 'sinais para que os atores estejam prontos' (*Get-readycues*) e os 'sinais de entrada' (*Execute cues*), para que cada um possa ter o tempo necessário para estar pronto quando preciso (Allensworth, 1970, p. 263)⁵.

Assim, conforme o supracitado, podemos fazer as observações seguintes: 1) o conceito de registro de encenação (*prompt book*) não difere do conceito de livro do diretor (*Director notebook*), na medida em que ambos se referem a um caderno no qual o diretor e sua equipe anotam tudo que tange à encenação e à representação teatral; 2) diferentes níveis de anotação teatral estão presentes no registro da encenação, dos quais se pode citar: a) um primeiro nível com relação à leitura dramatúrgica do texto, no qual o diretor anota o conjunto de observações relativas aos personagens, aos seus diferentes caracteres e estilos de interpretação; b) um segundo nível dedicado à performance dos atores: gestual, mímicas, dicção; c) um terceiro nível com relação à cenografia, o que é concretizado nas maquetes e nos croquis do cenógrafo e do figurinista; d) um quarto nível, que trata dos outros componentes da encenação teatral, como a iluminação, a música, a maquiagem, os acessórios; e) um quinto nível de caráter técnico e que é representado por tudo que é anotado como indicações práticas sobre a organização da encenação, ou que contribuem para que ela se realize com um encadeamento perfeito (entradas, saídas, sinais de advertência, sinais de execução); 3) se todos esses níveis se referem diretamente à performance no palco, o livro do diretor pode também conter outros *tipos de notações*, como: a) os dados relativos ao elenco; b) a distribuição dos papéis; c) a agenda das sessões de ensaio; d) a lista dos materiais necessários para a realização do cenário; e) a lista dos outros equipamentos necessários; f) o planejamento das apresentações; g) os cartazes.

As Orientações Técnicas

Segundo Léon Moussinac, se por um lado

[...] as orientações técnicas gerais [...] permitem ao diretor de cena conservar o espetáculo nos seus percursos, em suas condições determinantes para assegurar a continuidade e a duração das apresentações, [...], [por outro lado] elas permitem estabelecer as orientações práticas, indispensáveis ao bom funcionamento do espetáculo: orientações ao electricista, ao músico, ao sonoplasta, ao contrarregista, etc.,

e verificar a precisão dos serviços de cena: maquinista, maquiadores, camareiras, etc. (Moussinac, 1993, p. 142-143)⁶.

Essa proliferação de livros de registro traduz a diversidade dos estilos de anotação teatral e de suas ferramentas. Cada profissional tem suas próprias técnicas de anotação e cada área da prática teatral impõe um determinado número de regras de anotação diferentes das de outros. Outrossim, se a maioria desses livros utilizam geralmente as formas de anotação simbólica e icônica, tais como são definidas por Pavis (1982, p. 147), é, principalmente, baseado sobre o que o profissional inventa como sinais e como símbolos e sobre o que ele propõe como forma para o seu próprio registro da encenação.

Vale ressaltar que não se trata aqui de expor literalmente modelos de registros de encenação, no entanto, é possível apresentar alguns exemplos que demonstram a diversidade e a pluralidade dos estilos de anotação, mesmo quando se trata de um mesmo componente da encenação, por exemplo, a iluminação.

As duas figuras a seguir apresentam dois modelos de anotação sobre a iluminação. A primeira se refere à representação de *L'Emigré de Brisbane* [O emigrante de Brisbane] de Georges Schéhadé⁷ (Hamed Ali, 1975, p. 136), a segunda é a de *Faust (The Tragical History of Dr. Faustus)* de Christopher Marlowe⁸.

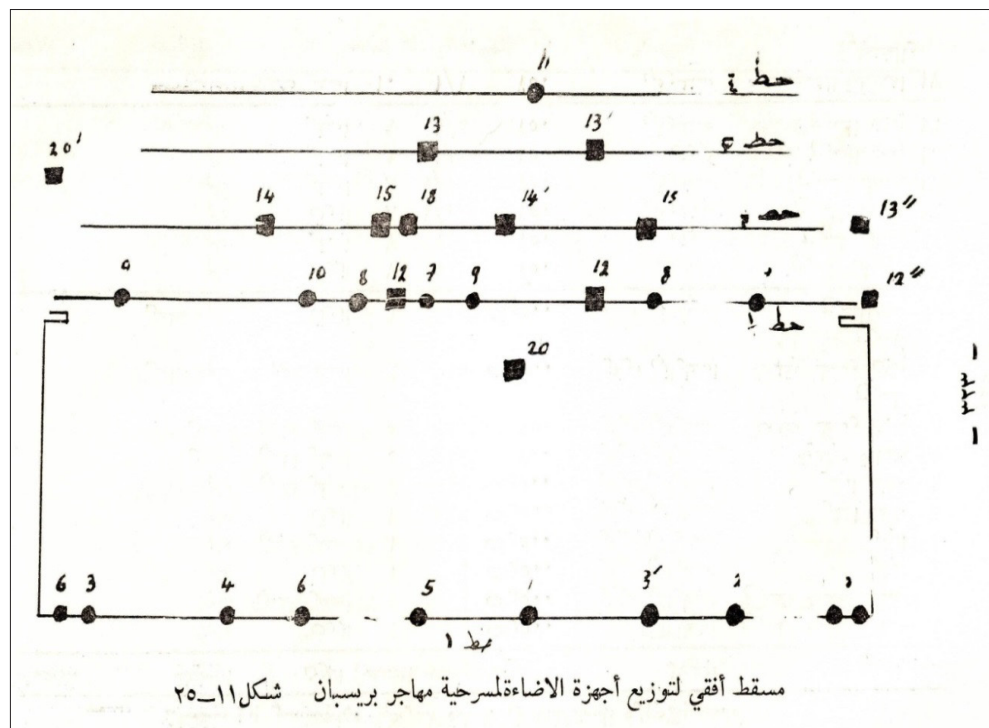


Figura 1: uma parte da anotação sobre a iluminação da encenação de *L'Emigré de Brisbane*, por Mohamed Hamed Ali (Hamed Ali, 1975, p. 323).

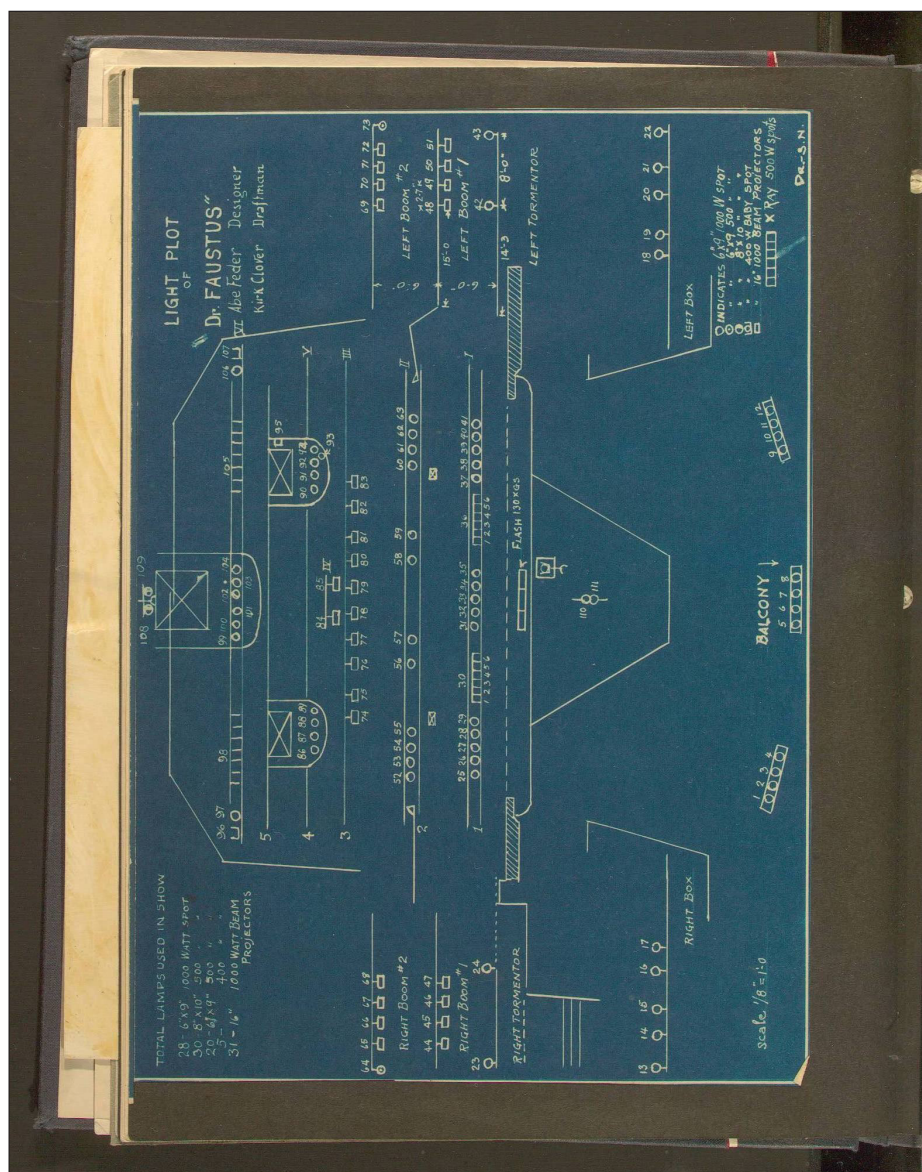


Figura 2: uma parte da anotação sobre a iluminação da encenação de *Faust*, por Abe Feder. Trata-se da página número 10 do registro de encenação (*Production notebook*) de *Faust* (Marlowe; Welles, 1937, p. 10).

As figuras acima representam apenas um trecho de um texto integral de anotação dedicada à iluminação. O texto relativo à encenação de *L'Emigré de Brisbane* reúne os elementos seguintes: a) uma projeção horizontal da distribuição dos equipamentos de iluminação representado pelo primeiro diagrama (Figura 1); b) uma lista do material utilizado para iluminação, indicando as especificidades, funções e localização; c) uma descrição sumária da distribuição da luz nas diferentes cenas da encenação; d) os elementos essenciais do jogo de luz em cada momento da encenação (Hamed Ali, 1975, p. 323-341).

No que tange ao registro da encenação de *Faust*, ele reúne um conjunto de anotações, incluindo um texto de treze páginas dedicadas à iluminação, além do diagrama que incluímos na figura 2 e uma lista dos equipamentos de iluminação.

Os dois registros ou orientações de iluminação dessas duas encenações não se limitam em se diferenciar apenas pela maneira em que suas informações são expostas, mas, também, pela natureza dos símbolos utilizados.

No que se refere aos pontos de semelhanças constatados nos diagramas acima, eles se encontram principalmente no fato de que Mohamed Hamed Ali (*L'Emigré de Brisbane*) e Abe Feder (*Faust*) empregam basicamente as mesmas técnicas de projeção horizontal para fazer sobressair sua concepção da distribuição da luz.

Quando a Encenação torna-se Texto Escrito nas Estantes das Livrarias

Na área de edição das obras de teatro moderno, uma das experiências que mais se destaca se encontra, sem dúvida, no que fora editado por algumas editoras, a partir de meados do século XX, como textos de encenação teatral que se dirigem ao leitor como qualquer outro texto literário ou artístico.

As *Editions du Seuil* parecem se sobressair nessa área, uma vez que publicaram alguns libretos de encenação escritos por alguns dos grandes diretores do século XX.

Em relação à forma, essas publicações se destacam em um todo por duas características: 1) o texto da encenação é relatado nas páginas do lado direito do livro e o texto dramático nas da esquerda, de modo que as anotações e comentários do diretor se encontram em frente aos diálogos dos quais eles tratam; 2) quando esses livros contêm outros textos relativos ao trabalho do diretor, eles se colocam a parte e constituem outros capítulos do livro. Dessa forma, o livro *Mise en scène de Phèdre* [A encenação de Fedra], de Jean-Louis Barrault (1972 [1946]), inclui quatro partes: a) a preparação: a documentação, os personagens, o cenário, o ensaio, as apresentações; b) o ensaio: os primeiros momentos, a revisão de alguns problemas (o verbo, a voz, o gesto); c) a encenação, parte principal do livro; d) a apresentação: os últimos momentos, os movimentos sinfônicos de Fedra.

Enquanto que, em *Mise en scène de Phèdre*, as partes que acompanham o texto de encenação são relativamente importantes (aproximadamente 80 páginas), em *Mise en scène d'Othello*, de Constantin Stanislavski, outro livro da mesma coleção, essas mesmas partes *acompanhantes* se encontram apenas em algumas páginas que o autor reservou para

dois textos: “justificativas das encenações” e “distribuição dos atos e dos quadros” (Stanislavski, 1973 [1948]).

Se, nessas publicações, o texto da encenação é considerado uma anotação exata da performance cênica, para os outros textos que o acompanham, cujo valor depende do que eles contêm, isso é diferente. Desse modo, em alguns se encontra exposta a concepção da encenação ou de alguns de seus componentes, a partir do texto dramático, como é o caso em Barrault, por exemplo. Outros são apenas o recorte em quadros ou a exposição de certo número de propostas técnicas, como é o caso em Stanislavski.

No entanto, qualquer que seja o conteúdo desses textos *anexos*, de um modo geral, os textos de encenação publicados pela *Editions du Seuil* usufruem de uma unidade em sua forma. Na verdade, se “a apresentação do registro varia [...] conforme cada diretor”, a estrutura geral permanece a mesma na medida em que “o hábito é de colocar as notas frente ao texto, situando-as em um sistema de referências” (Pavis, 1982, p. 150).

Sem dúvida, a publicação de textos de encenação requer o respeito de certas normas, pelos menos no âmbito da forma, já que essa publicação não é comum na área de edição e o leitor inexperiente nem sempre tem as habilidades que o permitem ler e decifrar a anotação de uma prática tão peculiar.

Pelo fato de se apresentar uma relação visível entre os diálogos da peça de teatro e as notas e observações do diretor, surgem duas perguntas: a) é preciso abordar o texto dramático e o texto da encenação como dois textos correlatos ou como um único texto autônomo? b) É preciso, primeiro, ler o texto dramático por inteiro e, em seguida, o texto da encenação? Ou ler um por um, cada diálogo e as indicações da encenação que lhe diz respeito? A meu ver, o sistema de referências citado por Pavis exige que o leitor faça uma leitura sincrônica dos dois textos.

De qualquer modo, essas publicações são para o leitor um importante intermediário no qual a encenação é transposta e, assim, o leitor se encontra em face de uma nova relação com os *textos do teatro*.

Do Conteúdo e da Exatidão dos Registros de Encenação

Em seu estudo sobre “a anotação da encenação teatral” Pavis escreve que

[...] as indicações tratam muitas vezes da atitude e psicologia do personagem no momento em que ele pronuncia determinada fala. Concede-se total liberdade aos comentários para esclarecer as motivações do personagem, o significado

profundo do seu jogo, as pausas e o ritmo do texto. Assim, o registro de encenação torna-se a materialização escrita, a partitura completa do trabalho cênico (Pavis, 1982, p. 150)⁹.

De acordo com Pavis, as indicações anotadas pelo diretor frente aos diálogos remetem principalmente ao ator e detalham o aspecto físico e psicológico da sua performance no palco. Se for fácil definir os traços dos personagens e todo aspecto verbal dos diálogos baseando-se unicamente no texto dramático escrito pelo autor, então, as indicações do diretor permitem ressaltar o aspecto não verbal da performance do ator.

Além disso, as indicações e as observações do diretor facilitam a compreensão de certo número de elementos rítmicos relativos ao texto e à encenação. As indicações relativas à performance vocal e suas variações, à gestualidade e aos movimentos na cena são de suma importância.

Em outro estudo, Pavis cita alguns libretos de encenação: “Os *regiebücherbrechtiens* (documentação preparada por Brecht a partir de suas encenações e para o uso dos futuros diretores de suas peças), os libretos de encenação [...] [de] Stanislavski, [...] [de] Reinhardt, [...] [de] Copeau, ou os cadernos de anotações [...] [de] Beckett” (Pavis, 1996, p. 40). Pavis destaca as qualidades de precisão e clareza que caracterizam esses documentos que não apenas acompanham a encenação como também são, de alguma forma, os elementos essenciais da mesma (Pavis, 1996, p. 40).

Não há dúvidas de que esses registros não podem substituir a encenação, porém, eles transmitem os elementos essenciais que contribuem para a compreensão da encenação e a percepção do seu significado mais profundo.

Na mesma linha de Pavis, outros pesquisadores estudaram diversos registros de encenação e analisaram o seu conteúdo. Desse modo, A. Sakhnovski evidencia a presença

[...] de um conjunto de anotações detalhadas e aprofundadas sobre o processo de encenação nos trabalhos preparatórios de Reinhardt, uma vez que, neles, encontramos não só uma análise exaustiva de cada frase do texto como também minuciosos detalhes sobre a duração de cada cena e indicações sobre os papéis dos atores, ou mais exatamente, os objetivos que devem ser cumpridos pelo ator na parte que lhe diz respeito (Sakhnovski, 1979, p. 54)¹⁰.

Por sua vez, Frank M. Whiting (1970, p. 217) e Denis Bablet (1968, p. 28) apontam o que, aos seus olhos, destacava o estilo de trabalho de Stanislavski na primeira fase do *Teatro de Arte de Moscou*, ou seja, um grande cuidado na elaboração dos registros de encenação e uma anotação bastante precisa.

Saad Ardach toma a mesma direção quando ele ressalta o interesse que Stanislavski tinha pela anotação teatral ao longo das primeiras fases de sua experiência. Ele relata os discursos de Stanislavski no seu livro de diretor da montagem de *La Mouette*¹¹ [A Gaivota]:

[...] eu me concentrei no estudo do texto [...] e eu registrei tudo nas anotações da encenação. Como, onde, quando e em qual estilo o personagem deve ser concretizado (ou interpretado)? De que maneira as instruções do diretor de cena devem ser aplicadas? Que comportamentos os atores devem adotar na gestualidade e na voz, quando e como eles devem se mover no palco? Acrescentei a tudo isso todo tipo de esboço para cada movimento: saída, entrada, deslocamentos no palco para se ir de um ponto ao outro. E concebi, detalhadamente, cenário, figurinos, maquiagem assim como os usos e costumes dos personagens, etc. (Ardach, 1979, p. 71)¹².

Por meio do que acaba de ser expresso por Stanislavski sobre o conteúdo de um de seus primeiros livros de diretor, podemos concluir que a elaboração desse tipo de documento se baseia principalmente nos pontos seguintes: 1) tomar como ponto de partida o estudo metódico do texto dramático. Stanislavski era conhecido por ter o hábito de passar muito tempo analisando os textos antes do início dos ensaios; 2) escrever as observações relativas à direção teatral. Stanislavski atribuía uma grande importância às diretrizes reservadas aos técnicos e colaboradores; 3) anotar o tipo de atuação a partir dos traços e características dos personagens; 4) anotar os movimentos e deslocamentos dos atores, usando um sistema de sinais gráficos; 5) realizar a anotação das performances vocais dos atores; 6) realizar a anotação de outros parâmetros que se enquadram na encenação e que são relativos ao ator, a exemplo da maquiagem; 7) desenhar o cenário e os figurinos.

Portanto, *La Mouette* aparece como um dos registros de encenação dos mais exaustivos de Stanislavski, mesmo que ele tenha redigido outras anotações que constam dentre as mais importantes de sua carreira.

Assim, Nina Gourfinkel acredita que a “[...] encenação escrita de *Othello* revela o espírito de Stanislavski quando ele está na última fase das suas pesquisas” (Stanislavski, 1973, p. 10), fase caracterizada pela elaboração e o refinamento de seu famoso Sistema de preparação do ator.

Irène Perelli-Contos reserva um lugar especial para três de seus livros de diretor, que são: *Malheur d’avoir trop d’esprit* de Griboïedov, *Othello* de Shakespeare e *Le Révizor* de Gogol. Ela sustenta que o que se conhece como o Sistema de Stanislavski, pode se dividir em duas partes: 1) o trabalho do ator sobre si mesmo: a) a revivescência (baseado no aparelho psíquico do ator); b) a personificação (baseado no aparelho

físico do ator); 2) o trabalho do ator sobre o papel (fundado no método das *ações físicas*) (Perelli-Contos, 1988, p. 16).

Irène Perelli-Contos também sustenta que “[...] a segunda parte [é] composta de notas de encenação de três peças [já citadas], [...] [nas quais Stanislavski] propõe o método das ações físicas como meio mais seguro para apreender o personagem em sua verdade psíquica e física” (Perelli-Contos, 1988, p. 16).

Nesse sentido, o livro do diretor acompanha a encenação em seu encadeamento, ele revela o estilo de trabalho do diretor, sua maneira de preparar e dirigir os atores, e, como se pode constatar em certos textos de Stanislavski, ele pode até tornar-se parte de interesse no trabalho de teorização desenvolvido pelo diretor.

Dos Registros de Encenação na Cultura Árabe

Enquanto que ao redor do mundo as editoras lançam coleções consagradas à publicação de registros de encenações ou de livros de diretor, seja no teatro moderno ou naquele do século XVII¹³, a edição árabe não se interessou em nada por esse tipo de texto.

Ademais, contrariamente ao que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, as instituições culturais árabes não fizeram nada para coletar os arquivos que estão geralmente em posse dos grupos teatrais ou dos diretores, o que não permitiu conservar tudo que acompanha as encenações como documentos escritos, tais como as produções, os desenhos, os esboços, etc.

Pouquíssimos pesquisadores árabes citam os registros de encenação escritos quando eles tratam das experiências de certos diretores. Nesse quesito, o pesquisador egípcio Samir Sarhane é talvez o único que escreveu dois artigos para apresentar um registro de encenação, analisar seu conteúdo e as circunstâncias de elaboração (Sarhane, s. d., p. 19-30; Sarhane, 2000, p. 145-150).

Em relação à tradução, encontramos uma única referência que é *Sobre a encenação teatral*, de Harold Klurman, traduzido em árabe por Mamdouh Adouane (Klurman, 1988). Esse livro contém uma parte dos cadernos de encenação de Klurman, bem como seu estilo de anotação e de registro da encenação.

Desse modo, transparece claramente a falta de interesse manifestado pelos pesquisadores e críticos árabes para os registros de encenação, seja no que se refere à coleta e à documentação, seja à crítica e à pesquisa.

E uma das ações importantes para se levar à frente, iminente-mente, seria de proceder à coleta e o arquivo desse tipo de documentos nas bibliotecas nacionais, no intuito de torná-los disponíveis para os pesquisadores.

Notas

¹ N. R.: no contexto do teatro francês e francófono, a expressão “partition théâtrale” se refere a um registro bastante desenvolvido da encenação, ao contrário do contexto brasileiro que toma, mais frequentemente, o vocábulo *partitura* como a sequência de ações do ator.

² No original em francês: “Une fois les répétitions terminées et la pièce présentée au public, le metteur en scène cesse son activité comme tel, quitte à la poursuivre, le cas échéant, comme acteur. C’est désormais le régisseur, ou le directeur de scène muni de son livre de conduite, ou conduite générale, [...], qui porte la responsabilité du spectacle” (Van Tieghem, 1969, p. 47).

³ Trata-se, evidentemente, de organizações de teatro francês. Referente à *Associação dos diretores de teatro* (Karro-Pélisson, 1981).

⁴ No original em francês: “les observations du metteur en scène sur les mouvements et le travail des acteurs à chaque scène, les remarques ou observations pour lire entre les lignes et décrypter les caractères des personnages, les valeurs dramatiques, toutes les indications relatives à l’entrée des acteurs sur scène, au son, à l’éclairage, et éventuellement l’organisation des appels de levée et de baisse du rideau” (Allensworth, 1970, p. 263).

⁵ No original em francês: “c’est le directeur de scène, qui habituellement, y inscrit toutes les indications relatives à l’entrée des acteurs sur scène, les indications sur l’éclairage, les effets sonores et le bruitage. Et comme il en a la responsabilité, c’est lui qui y reporte les signaux d’avertissement (*Warning cues*), avant les signaux pour “être prêt” (*Get-ready cues*), et les signaux d’exécution (*Execute cues*), afin que chacun puisse avoir le temps nécessaire pour être prêt quand il le faut” (Allensworth, 1970, p. 263).

⁶ No original em francês: “la conduite générale de la représentation [...] permet au régisseur de conserver, à dire vrai, le spectacle en ses détours, en ses conditions déterminantes et d’assurer la continuité et la durée de la représentation, [...], [d’autre part] elle permet d’établir les conduites particulières indispensables à la bonne marche du spectacle: conduite de l’électricien, conduite du musicien, conduite du bruiteur, conduite de l’accessoiriste, etc., et de vérifier la précision des services de la scène: machinistes, maquilleurs, habilleuses, etc.” (Moussinac, 1993, p. 142-143).

⁷ Encenação de Sami Abdelhamid. Teatro experimental da Academia de Belas Artes. Universidade de Bagdá.

⁸ Direção de Orson Welles. Federal Theatre Project. New York. 8 January 1937. Maxine Elliott’s Theatre.

⁹ No original em francês: “Les indications portent très souvent sur l’attitude et la psychologie du personnage lorsqu’il prononce telle ou telle parole. Toute liberté est laissée au commentaire pour préciser les motivations du personnage, le sens profond de son jeu, les pauses et le rythme du texte. Ainsi le cahier de mise en scène devient la matérialisation écrite, la partition complète du travail scénique” (Pavis, 1982, p. 150).

¹⁰ No original em francês: “d’un ensemble de notes détaillées et approfondies sur le travail de mise en scène dans les travaux préparatoires de Reinhardt, puisqu’on y trouve une analyse exhaustive de chaque phrase du texte, et des détails précis sur la durée de

chaque scène, ainsi que des indications sur l'interprétation des rôles par les acteurs, ou plus précisément les missions qui doivent être accomplies par l'acteur dans la partie qui le concerne" (Sakhnovski, 1979, p. 54).

¹¹ O texto é de Anton Tchekhov, a encenação de Stanislavski, apresentado em 1898.

¹² No original em francês: "Je me suis concentré sur l'étude du texte [...] et j'ai tout inscrit dans les notes de mise en scène. Comment, où, quand et dans quel style le personnage doit-il être concrétisé (ou interprété)? De quelle manière les consignes du directeur de scène doivent-elles être appliquées? Quels comportements les acteurs doivent-ils adopter au niveau de la gestuelle et de la voix, quand et comment doivent-ils se mouvoir sur la scène? Et j'ai ajouté à tout cela, toutes formes de croquis pour chaque mouvement: sortie, entrée, traversée de la scène pour se déplacer d'un point à un autre. Et j'ai conçu, dans les détails, décors, costumes, maquillage ainsi que les us et coutumes des personnages, etc" (Ardach, 1979, p. 71).

¹³ Os exemplos mais famosos são as publicações de registros de encenação (*Prompt-books*) de montagens de peças de Shakespeare (Blakmore Evans, 2009). Esse livro é composto de 8 volumes e contém 15 peças de teatro. Foi editado entre 1960 e 1996.

Referências

ALLENSWORTH, Carl. **The Complete play Production Handbook**. Le Caire: Maktabat-al-masriya, 1970. (em árabe).

ARDACH, Saad. **Le Metteur en Scène dans le Théâtre Moderne**. Koweït: Conseil National pour la Culture, les Arts et la Littérature. Série "Aâlam al-maarifa" [Le Monde de la Connaissance], n. 19, 1979. (em árabe).

BABLET, Denis. **La Mise en Scène Contemporaine I – 1887-1914**. Bruxelles: La renaissance du livre, 1968.

BARRAULT, Jean-Louis. **Mise en Scène de Phèdre**. Paris: Seuil, [1946] 1972.

BERTOLONE, Paola. **I Copioni di Eleonora Duse**: Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna, Spettri. Pisa: Giardini. 2001.

BLAKMORE EVANS, Gwynne (Org.). **Shakespearean Prompt-books of the Seventeenth Century**. Charlottesville-VA: The Bibliographical Society of the University of Virginia. Disponível em: <<http://etext.virginia.edu/bsuva/promptbook/index.html>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

HAMED ALI, Mohamed. **L'Éclairage au Théâtre**. Bagdad: Academia de Belas Artes - Universidade de Bagdad, 1975. (em árabe).

KARRO-PÉLISSON, Françoise. Le Rôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre dans la Conservation et la Communication de la Mise en Scène Écrite. **Revue d'Histoire du Théâtre**, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, n. 33, p. 425-449, 1981.

KLURMAN, Harold. **A Propos de la Mise en Scène Théâtrale**. Tradução de Mamdouh Adouane. Damas: Maison Damas, 1988. (em árabe).

MARLOWE, Christopher; WELLES, Orson. **The Tragical History of Dr. Faustus**. Direção de Orson Welles. New York: Federal Theatre Project, 8 January 1937, Maxine Elliott's Theatre. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftfst1.html>>. Acesso em: 09 maio 2009.

MOUSSINAC, Léon. **Traité de la Mise en Scène**. Paris: L'harmattan, [1948] 1993.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Editions sociales, 1980.

PAVIS, Patrice. **L'Analyse des Spectacles**. Paris: Editions Nathan, 1996.

PAVIS, Patrice. **Voix et Images de la Scène**. Essais de Sémiologie Théâtrale. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.

PERELLI-CONTOS, Irène. Stanislavski et Meyerhold: pionniers de la pédagogie théâtrale. **Etudes Littéraires**, Montreal, v. 20, n. 3, p. 13-25, 1988. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/500812ar>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

SAKHNOVSKI, A. Quelques Remarques sur l'Histoire de la Mise en Scène. Tradução de Adnane Jaouda. **Al-hayat al-masrahiya** [La Vie Théâtrale], n. 10, p. 51-56, 1979. (em árabe).

SARHANE, Samir. **Etudes en Théâtre**. Le Caire: Maison Gharib, 2000. (em árabe).

SARHANE, Samir. **Nouvelles Expériences dans l'art du Théâtre**. Beyrouth: Centre arabe pour la culture et les sciences, s. d. (em árabe).

STANISLAVSKI, Constantin. **Mise en Scène d'Othello**. Paris: Seuil, [1948] 1973.

VAN TIEGHEM, Philippe. **Technique du Théâtre**. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

WHITING, Frank M. **An Introduction to the Theatre**. Tradução de Kamel Youssef; Ramzi Mostafa; Drini Khachaba; Badr Eddib; Mahmoud Sebâa. Le Caire: Dar al-maarifa, 1970. (em árabe).

Fahd Kaghat é professor e pesquisador na Université Sidi Mohamed Ben Abdellah em Fès, no Marrocos. Ele é doutor em Letras (Teatro) pela Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Fès. É membro da FIRT-Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale e autor de diversos trabalhos em francês e árabe.

E-mail: fahd.kaghat@gmail.com

Traduzido do original em francês por Thayrine Muzy Pezé (Universidade Federal Fluminense) sob a supervisão de Dominique Boxus (Universidade Federal Fluminense). Revisado por Gilberto Icle.

*Recebido em 11 de dezembro de 2012
Aprovado em 03 de março de 2013*