

Ensaio de excursão

Excursion rehearsal

Walter Lima Torres Neto

Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba/PR, Brasil

E-mail: gualter20@gmail.com

Resumo

Neste ensaio, procuramos introduzir uma tentativa de resposta à pergunta: Por que o teatro viaja, e para que o teatro viaja? Nossa hipótese é que o teatro viaja desde sempre. E o motivo da viagem está associado a uma busca de reconhecimento e gratificação. Sugerimos algumas pistas oriundas da mitologia do próprio teatro para tentar explicitar a condição deste nomadismo teatral que nos chega até os dias de hoje em condições diferentes.

Abstract

In this essay, we try to introduce an attempt to answer the question: Why does theater travel, and what does theater travel for? Our hypothesis is that theater has always traveled. And the reason for the trip is associated with a search for recognition and gratification. We suggest some clues from the mythology of the theater itself to try to explain the condition of this theatrical nomadism that reaches us today in different conditions.

Palavras-chave

Teatro. Turnê. Festival. Cultura teatral.

Keywords

Theater. Tour. Festival. Theatrical culture

Ensaio de excursão

Hora de ir embora
 Quando o corpo quer ficar
 Toda alma de artista quer partir
 Arte de deixar algum lugar
 Quando não se tem pra onde ir

Chico Buarque e Edu Lobo.
 “Na Carreira”, in *Circo Místico*, 1983.

Desde que se sabe da sua existência, o teatro viaja...

A título de ponto de referência para iniciar esse ensaio de excursão, lembro aqui de um ano emblemático para história do espetáculo teatral europeu. Refiro-me ao ano de 1545, em Pádua na Itália. Neste ano foi assinado um documento “passado em cartório”, isto é, diante de um notário. Trata-se de um contrato, cujo teor registra o “ato de constituição de uma fraternal companhia de comédia”. Assinaram o documento: Maphio, dito Zanni di Pádua; Vincentio di Veneza; Francesco de la Lira; Hieronimo de Luca; Zuandomenego, dito Rizo; Zuane di Treviso; Thofano de Bastian e Francesco Moschian. Este ato notarial é inaugural. Ele registra e disciplina uma associação profissional, sendo muito instrutivo sobre diferentes aspectos da vida teatral de então, porém não vamos transcreve-lo aqui (Tessari, 1989, pp. 113-114). Sublinhamos somente, para nosso interesse nesse ensaio, um de seus itens, onde está disposto que, os integrantes da dita fraternal companhia dividirão as despesas para compra de um cavalo. O que teria a ver um cavalo com a gente de teatro? Naquela altura, tudo. O animal, complementa a cláusula, serviria para o transporte das roupas dos integrantes da companhia, isto é, as bagagens, figurinos, objetos, e finaliza mencionando que isso se daria, *di loco in loco*, o que quer dizer, de lugar em lugar.

Na Europa continental, mas sobretudo meridional da segunda metade do século XVI e durante todo do século XVII, foram as trupes de atores ambulantes dell’arte que levaram o teatro para fora dos muros das academias, das salas de espetáculos palacianas, do ambiente das cortes das cidades-estados, ducados e condados, rompendo com tradição de um entretenimento exclusivamente cortesão. E agora, por necessidade de diversificação econômica, seria urgente circular de cidade em cidade na busca por novos públicos. Um novo público que precisa ser

renovado, visto que o repertório dessas companhias ambulantes ainda era limitado. E assim foi que, esses cômicos *dell’arte* alcançaram novas audiências, não deixando de atender, de quando em quando, à nobreza, ao mesmo tempo que ia ao encontro da burguesia nascente e daquela outra parcela excluída da população, constituída por trabalhadores braçais iletrados e analfabetos. Voltando à nossa pergunta e ensaiando nossa excursão.

O teatro viaja porque é o seu designo. É assim que ele cumpre o seu destino.

Mas para que, viaja? Para assim, cumprindo seu designo e confirmando sua existência, buscar a glória ou se preferirem a consagração. Uma glória ou uma compensação fora do seu lugar e tempo de origem. Ou como nos diz Tchekhov pela boca de “Nina: ... mas em troca, eu exigiria a glória, a verdadeira, a estrondosa glória... Isso me dá vertigem”. (*Gaivota*, ato II). Não há dúvida de que existe aí uma aura heroica para não dizer épica, que não escapou ao olhar da literatura, a qual acabou imortalizando-a. Avancemos no tempo...

Enquanto a sociedade europeia burguesa da segunda metade do século XIX foi cada vez mais se enraizando nas cidades, tornando-se comodamente sedentária, ocorreu ao teatro de romper uma segunda vez com esse sedentarismo proporcionado agora pelo desenvolvimento urbano das metrópoles.

O progresso, manifesto pelos trilhos das estradas de ferro ou o progresso da navegação a vapor, atraíram de modo irreversível a circulação do teatro através do mundo. Já não estamos mais falando do tempo de *El viaje entretenido* de Rojas (1603), ou do *Romance cômico* de Scarron (1651), nem do período das aventuras de Théophile Gautier com seu *Capitão Fracasso* (1863) ou tão pouco nos Anos de aprendizagem de *Wilhelm Meister* (1795). O que dizer dos navios transatlânticos ou dos aviões na atualidade?

As cidades, sobretudo as principais capitais europeias fizeram de tudo para tornar o teatro sedentário. Seu escopo era fixa-lo na cidade, controla-lo, o que não deixa de ser uma forma de domesticá-lo a seu serviço. Isto porque, era esta mesma burguesia, o grupo social com capital acumulado suficiente para pagar pela entrada no edifício de entretenimentos variados. E assim fazendo, ela mantinha uma programação às suas ordens e às suas custas, não deixando, naturalmente, de contribuir no incremento da economia do próprio teatro.

Do início do século XX até a sua segunda

metade, agora em nome dos seus grandes autores, em defesa da sua língua imorredoura, em benefício da permanência de um repertório-patrimônio ou de mais um projeto de domínio culturalista, o próprio Estado, em alguns países da Europa do oeste, tomou a dianteira e fez do teatro um meio de promoção e afirmação de seus interesses econômicos e de suas políticas públicas, internas e externas. Com o teatro, o Estado alavancava seus interesses econômicos sobretudo no exterior, consolidando zonas de influências geopolíticas.

*

Agora improvisemos um atalho rápido na direção de uma origem.

Tradicionalmente, e este é um primeiro ângulo de visão, no mundo ocidental de tradição greco-romana, o teatro teve a sua gênese, na região mediterrânea, associada aos ritos a Dioniso ou Baco, divindade protetora das vinhas e indutor da embriaguez. Há diversas versões para origem desse semideus. E todo estudante de teatro não desconhece esse mito.

Dioniso é filho de Zeus com a mortal princesa Semele, filha do rei de Tebas, Cadmos. Hera, esposa de Zeus, para se vingar desse adultério do marido, imaginando poder liquidar mãe e filho, aparece disfarçada na figura da ama da princesa para aconselha-la. Ela persuade a princesa a pedir que Zeus se apresente diante dela na sua verdadeira aparência, no esplendor da sua condição de divindade olímpica, isto é, com todas as suas qualidades. Depois de muito resistir ao pedido da sua amada, Zeus cede e assim o faz. Sua aparição fulmina a jovem princesa, incendeia o palácio, porém ao perceber o resultado do equívoco, rapidamente, o próprio Zeus salva o seu filho mantendo-o escondido de Hera, no interior de sua coxa, até que se completasse o tempo de maturação para o seu nascimento. Do seu nascimento em diante, Dioniso será sempre perseguido pela ciumenta Hera. Por isso, o semideus circula pela Índia, Egito, Frígia. Não conseguindo destruí-lo, Hera o enlouquece. Sempre acompanhado de um cortejo de ménades ou de bacantes, é por esse motivo que Dioniso vaga por essas regiões mais longínquas, para estar distante dos olhares da deusa. Por fim, em sua honra, foram instituídos os concursos de tragédias concebidos para integrar as Dionisíacas, cuja mais famosa acontecia em Atenas (Commelin, 1983).

O teatro, por excelência uma prática social coletiva que circula, também pode ser percebido por

um segundo ângulo. Sugiro a figura escultórica de Janus, aquela divindade romana de duas cabeças, que olham cada uma na mesma direção, porém em sentidos opostos (Commelin, 1983). Essa divindade esteve associada também em Roma à orientação dos caminhos, das entradas e das saídas em recintos públicos, demarcando o começo ou o fim das estradas. Esse tipo de escultura advém das hermas associadas à figura de seu antecessor, Hermes (Mercúrio), que também desempenhava função similar na mitologia grega, referendando os caminhos e as estradas. Na mitologia romana, elas ganham nova configuração. Na versão romana de Janus, as cabeças aparecem coladas e colocadas de costas, uma contra a outra. Em certas representações uma face é concebida pelo olhar de uma figura masculina austera com longa barba, enquanto a outra aparece na figura de um jovem sem pelos com um rosto bastante juvenil. Meu interesse aqui é associar o velho e novo; o olhar para o passado e o olhar para o futuro; aquilo que pertence à tradição e aquilo que sobrevém da modernidade; um instinto de conservação e um desejo de renovação; um movimento que nos faz resistir e um movimento que nos faz avançar, enfim a sugestão de um teatro comercial conservador e um teatro de arte, experimental. A bipolaridade da representação visual da divindade romana é muito sugestiva, sobretudo em relação aos termos temporais, quando o tempo presente do evento teatral passa a ser revestido pela confluência dos dois olhares opostos. Passado e futuro são descobertos por nós, no eterno presente instaurado pelo evento teatral.

Dentro dessa mesma tradição greco-latina, sobrevive uma terceira representação das mais longevas. A atividade teatral, desde a sua invenção na pólis grega, esteve associada pela iconografia às duas tradicionais máscaras, cada uma aludindo à tragédia e à comédia. A representação das duas máscaras não somente imortaliza os dois gêneros, que serviram de fundamento para o desenvolvimento do evento teatral no ocidente, mas sobretudo essas representações oferecem os limites do espectro do repertório teatral. Isto é, as máscaras, representando os dois sentimentos mais extremos e opostos (ou complementares), sugerem que estão *entre* o riso e as lágrimas as distintas matizes de sentimentos e nuances de emoções a serem compartilhados. Isto porque somente o teatro, como evento presencial, seria capaz de oferecer essa experiência coletiva do ver e do ouvir uma narrativa no presente, que alude ao passado e projeta-se no futuro. Uma experiência,

tão forte quanto aquelas descritas pelas perambulações do jovem semideus. E tais experiências só poderiam se materializar no presente do evento teatral, que nos oferecerá todas as disposições sugeridas pelos dois olhares de Janus, dois modos de encarar o presente.

Poderíamos resumir então esses caminhos mitológicos da seguinte forma.

Seria intrínseco ao teatro a sua circulação. Seria da sua própria natureza viajar, conquistar novos públicos. Algo atávico à sua identidade mais arcaica, conforme lembra o mito do seu padroeiro, perseguido por Hera. Em segundo lugar, esta circulação estaria sujeita a uma ordem binária à maneira de Janus, reivindicando na presentificação do evento teatral o conflito entre passado e futuro. E por fim, parafraseando Antônio Vieira e seu contentor o padre Girolamo Cattaneo na disputa de 1674, aludindo a fórmula já consagrada, isto é, o teatro teria seu repertório concebido entre as lágrimas de Heráclito e o riso de Demócrito. Caberia ao espectador, diante da sua experiência estética, interiorizar o comedimento e a medida justa, sendo o fiel da balança entre esses dois extremos que emolduram a cena primordial.

Se o seu designo é ir ao encontro da glória e da consagração, para além do seu lugar e templo de origem, o teatro viaja cumprindo seu próprio destino. Destino este sempre assombrado por diversas surpresas ou sobressaltos, visto que a incerteza, o infortúnio, os revezes e os obstáculos são substâncias das viagens, sejam elas curtas ou longas, a cavalo ou de avião.

É assim que, o teatro em viagem encontra-se condicionado por novos binarismos os quais agora invadem a cena da excursão. Ser precedido pela própria fama (boa ou má). Viver a preocupação de ser ansiado e o medo de ser preterido, por conta de um concorrente, sendo bem ou mal recebido. Defrontar-se com as expectativas de seus principais anfitriões (altas ou baixas) que lhes auxiliaram no deslocamento. Estimar, se falando noutro idioma, ou até no mesmo de quem o assiste, ser capaz de ter sua atuação compreendida (bem ou mal, no detalhe ou no geral). Oferecer a um público indistinto (às vezes iletrado ou desatualizado das formas teatrais) o que nem sempre corresponde às suas esperas. Ser aplaudido ou pateado. Recolher valores que lhe são devidos (suficientes ou insuficientes). Pagar tributos que lhe são cobrados. Conciliar o lucro e o prejuízo. Confrontar-se com a imprensa teatral local especializada, que pode não compartilhar das mesmas referências estéticas. Festejar o sucesso e

não perder a coragem de ir adiante mesmo em face do fracasso. O que no jargão teatral luso-brasileiro da virada do século XIX para o XX, seria fazer “um forno” ou “uma enchente”. Por fim, ao partir, deixar na memória da sua audiência os vestígios da sua passagem (quase sempre efêmera outras vezes um pouco mais delongada), porém sempre provisória. Eis aí algumas atribuições dos infortúnios vividos pelo teatro quando se punha a excursionar.

*

Mas e na atualidade da vida teatral no século XXI?

Os motivos pelos quais o teatro viaja ainda são os mesmos? O teatro continua viajando tanto quanto antes? Como viajam, em particular o teatro e no geral as demais artes do espetáculo? Como circulam as artes performativas realizadas ao vivo pelo interior e pelas capitais do nosso país? E como circulam as companhias estrangeiras, jovens grupos inovadores, companhias estreantes sejam de dança, teatro, performance, linguagens híbridas pelo mundo globalizado?

Sem naturalmente ter a ambição de esgotar as questões que aqui se desdobram da primeira parte deste ensaio, vou me deter, brevemente para finalizar essa reflexão, no caso particular, não de uma companhia teatral, mas sim na empresa de artes cênicas, o Cirque du Soleil; e no papel dos festivais de teatro, para tentar contrastar a condição de circulação no tempo presente com o que se fazia no século XX¹.

O Cirque du Soleil inicia suas atividades no Québec na década de 1980 com a ambição de fazer um teatro popular e ao mesmo tempo mudar um pouco a estética do espetáculo circense². Naquela altura, a trupe que viria a ser o núcleo duro da companhia se chamava Les Échassiers de Baie-Saint Paul, o que em português talvez seja, Os Pernas-de-Pau da Baía de São Paulo. Foi em 1984, por ocasião das comemorações dos 450 anos da descoberta do Canadá, que a trupe fez uma turnê pela província do Québec com um espetáculo mencionando o tema supracitado. Nessa ocasião, foi que um dos integrantes do grupo batizou a companhia com o nome

1 Apesar de não ser uma companhia teatral stricto-sensu, o Cirque du Soleil como manifestação do universo das artes dos espetáculos realizados ao vivo não deixa de encarnar o paradigma da itinerância no mundo contemporâneo e globalizado.

2 Todas as referências são retiradas do site oficial <https://www.cirquedusoleil.com>.

de Cirque du Soleil. Posteriormente, participando do Los Angeles Festival, no país vizinho, o Cirque du Soleil foi muito bem criticado e saudado como “o novo circo”, o “circo reinventado” dentre outros epítetos. Sem animais, a ênfase estava na linguagem que fazia apelo a um fio condutor que oferecia a oportunidade de “se ligar” os números resultando numa estrutura dramática, que podia fazer apelo ou não à participação dos espectadores. Em 1993, com o espetáculo *Mystère*, o circo se fixou, num espaço construído sob medida especialmente para ele, em Las Vegas. Hoje o Cirque du Soleil possui sua sede fixa em Montréal, com um vasto espaço adequado para pesquisa de linguagem circense que resulta nos espetáculos. E nesse momento, em que escrevo essas notas, a empresa de entretenimento gerencia em cartaz 6 espetáculos na cidade de Las Vegas, 10 espetáculos em turnê e 1 espetáculo em Orlando.

Com essa breve descrição, pois estimo que o leitor não ignore o Cirque du Soleil, pode-se perceber uma modificação radical. A primeira modificação radical é no gênero das artes do espetáculo ao vivo. Se comparamos a linguagem dos atuais espetáculos do Cirque du Soleil com a linguagem do circo tradicional de 50 anos atrás, que se assentava na sucessão de atrações em forma de números individuais ou coletivos, veremos que muita coisa mudou além da restrição à presença de animais. Do ponto de vista da estética circense, o Cirque du Soleil fez uma revolução ao introduzir uma dramaturgia, ou se o leitor preferir uma narrativa específica para cada espetáculo, que inclusive ensejam a presença de um enunciado, um título como qualquer espetáculo teatral. Essa narrativa, enunciada desde seu título, permitiu que os números circenses fossem apreciados como um todo encadeado por pequenas partes (ou episódios), perfazendo uma totalidade, um espetáculo único com princípio, meio e fim. Essa narrativa é sustentada por uma linguagem visual específica e exuberante para cada montagem, onde as habilidades circenses são sempre as mesmas, porém exibidas em novos formatos e dinâmicas com renovada contextualização em termos de indumentárias, cenografia, música, efeitos visuais e outras tecnologias associada ao espetáculo cênico com som e luz. O processo criativo do Cirque du Soleil ao mesmo tempo que a sua encenação põem em movimento uma outra experiência ao espectador atual, faz com que o quadro das “águas dançantes” do falecido Orlando Orfei pareça ingênuo.

A segunda modificação radical é a questão

empresarial. Nota-se que a gestão administrativa dessa grande empresa do divertimento globalizado demanda um modo de produção também globalizado. Com o mundo percebido em escala global, a empresa Cirque du Soleil oferece um repertório de espetáculos capaz de alcançar, simultaneamente, vários países inscritos dentro da uma lógica capitalista. Consegue visitar as principais cidades do planeta, oferecendo ao mesmo tempo espetáculos variados (saídos do seu extenso repertório) e atraindo um numeroso público indistinto, que pode parcelar o valor do seu ingresso com o uso do cartão de crédito. Isso tudo, sem falar nos produtos derivados dos espetáculos. Evidente, que não vamos adentrar na gestão transnacional dessa empresa, nem teríamos dados suficientes para fazê-lo agora. Porém, se comparamos, ainda que superficialmente, essas duas dinâmicas empresariais estamos comparando duas manifestações diferentes, dois empreendimentos artísticos distintos, pois gestados em tempos distantes. Essa defasagem temporal se manifesta numa concepção de mundo e de vida artística muito desigual em relação às suas concepções estéticas e o alcance do que seja hoje um produto cultural.

À gestão em escala global do Cirque du Soleil, junta-se o papel dos festivais teatrais, os quais cumprem, na nossa opinião funções sociais diversas. Os festivais podem ser classificados segundo as esferas de seus alcances em termos de atração e irradiação (de públicos e obras), estabelecendo-se zonas de influência entre culturas teatrais distintas. Assim podemos constatar que, há festivais de âmbito local (o qual normalmente celebra a cultura teatral local), festivais com alcance regional (o qual atrai a diversidade de manifestações de uma determinada região), festivais de amplitude nacional (que oferecem uma visibilidade em termos de uma produção heterogênea), festivais de envergadura internacional (cujas atrações principais tem origem no estrangeiro) ou até mesmo trans-nacional (quando o festival transborda as suas fronteiras). Essa classificação provisória e arriscada sugere que o festival é dependente do seu poder de atração de agentes criativos, públicos e sobretudo dependente da sua capacidade de oferecer consagração às obras e aos artistas. Junte-se a esses fatores questões de política sociocultural em associação a um conjunto de novos fatores econômicos e turísticos. Aliado a esses fatores, soma-se a configuração que conforma cada festival, e faz com que possam se distinguir uns dos outros por força do seu potencial de “trocas simbólicas”. Os festivais se distinguem pelo conjunto de ati-

vidades que o compõem. Hoje em dia, o festival não se limita exclusivamente à exibição dos espetáculos, mas igualmente e sobretudo, à formação de novos espectadores, à mediação de obras, à discussões críticas, aos encontros com os artistas, ao compartilhamento de processos criativos, entre outras ações formativas e reflexivas, que potencializam o festival no tecido da sociedade que o hospeda³.

Na dinâmica da vida teatral globalizada, os festivais se tornaram eventos de uma programação artística, inscritos no calendário cultural de diferentes cidades. Eles oferecem um repertório definido por critérios de seleção, e possuem uma duração de exibição preestabelecida. Eles assim dão visibilidade a um conjunto de obras em temporadas, mais longas ou mais curtas. Artistas e obras continuam viajando, só que agora dentro de um circuito de festivais, condicionados por outras modalidades de remuneração econômica, que nem sempre depende da bilheteria e da venda dos ingressos como outrora.

À dinâmica dos festivais que são periódicos e possuem perfis estéticos particulares, contrapõem-se a exibição massiva do teatro fabricado pelo mercado das grandes metrópoles. Isto é, no bojo de um movimento turístico em escala global, o mercado teatral das grandes capitais da Europa e da América do Norte se tornam polo de atração do turismo cultural. O mercado teatral dessas cidades, ao escolher pela fixação das suas atividades cria zonas de entretenimentos, que atraem os turistas-espectadores. Esse, naturalmente, é o caso do teatro realizado na região da Broadway em Nova Iorque ou em hotéis cassinos em Las Vegas. Mas também no setor do teatro privado ou público de Londres, Paris e Viena. Neste caso, não é o teatro quem viaja, mas o turista-espectador que, ao circular em visita a uma dessas cidades, é atraído a este ou aquele espetáculo, como se fosse mais um ponto turístico, uma atração que não poderia deixar de faltar na programação da sua excursão.

Como se percebe, na contemporaneidade, o teatro continua viajando, pois é o seu destino, porém as suas motivações parecem distintas do que fora

desenhado no século XIX ou XX. Há muito ainda a ser estudado sobre este tópico, sobretudo depois da pandemia de Covid-19, que nos mostrou, que foi possível o teatro também viajar pelos acessos do ciberespaço, encontrando dessa vez um público absolutamente inesperado do lado de cá do monitor⁴.

Sabemos que uma cultura teatral são os seus modos de ser e estar a serviço criativo do universo simbólico de uma determinada sociedade. Na fabricação da teatralidade, ela faz a mediação entre imaginário e realidade, palco e plateia. Mas a materialidade que sustém a obra cênica não ganha vida espontaneamente. São necessárias uma arte e uma técnica específicas. Na sociedade ocidental e globalizada, na qual estamos inseridos, o teatro perpetua seu devir, pois seu destino se inscreve naquelas inquietantes “trocas simbólicas” percebidas por Marcel Mauss (2003), que ao observá-las, não deixou de deduzir sobre “as obrigações” de dar, de receber e de retribuir. O teatro continua sendo, ele próprio, o seu principal objeto no âmbito das trocas entre culturas teatrais distintas.

Referências

BANU, George. “*Repères pour une esthétique des tournées: ces objets venus d'ailleurs*”. In: *Theatre en Europe*, n. 7, 1985, pp. 117-124.

CARLSON, Marvin. *The Italian Shakespearians: performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America*. Washington: Folger Books, 1985.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Fortaleza: SESC, 2009.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

RABETTI, Maria de Lourdes. *Pirandello presente: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1929*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

4 Não avançamos nesse tópico, mas indicamos ao leitor alguns delineamentos introdutórios propostos em DA SILVA, T; LIMA TORRES NETO, W. Ciber cultura teatral: panorama do trabalho criativo no ciberespaço em Porto Alegre durante a pandemia. *Revista Rascunho – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 8, n.2, 2021.

3 Para um aprofundamento sobre o papel dos festivais na vida teatral brasileira, com destaque para a condição da curadoria desses eventos, consulte-se. Michele Rolim. *O que pensam os curadores de artes cênicas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. Originalmente, a publicação é fruto de uma dissertação de mestrado mais ampla, que pode ser consultada em: <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2016/02/Pensamento-curatorial-em-Artes-Cênicas-Michele-Bicca-Rolim.pdf>

REIS, Ângela de Castro; WERNECK, Maria Helena. (Org.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 1998.

TESSARI, Roberto. *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*. Milão: Mursia Editore, 1989.

TORRES NETO, Walter Lima. "Qual o papel social de um repertório numa cultura teatral?". In: FRIQUES, Manuel Silvestre. (Org.). *Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

_____. "As turnês do teatro francês no Brasil", in: *Teatro em Francês: quando o meio não é a mensagem*. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

_____. "O tropeirismo teatral", in: *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

Recebido: 09/10/2022

Aceito: 13/04/2022

Aprovado para publicação: 14/11/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.