

Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil

Tania Brandão
Escola de Teatro – Uni-Rio

Um tema, múltiplas definições. E definições inaugurais, capazes de desencadear um processo de reflexão preliminar, para que se possa situar o que é o trabalho de pesquisa: em larga medida o método é a pesquisa em si. São quatro termos aptos para despertar a polêmica: metodologia, pesquisa, artes cênicas e Brasil. De safda, é bom travarmos um pacto com o método ocidental por excelência, das idéias claras e precisas, aquele que se poderia designar método aristotélico-cartesiano, o método científico do mundo ocidental. Mas o que se necessita aqui é um pacto de subversão, ou um **método de subversão**. Afinal o que está em jogo é a possibilidade mesma de se ousar cogitar a hipótese da existência de um método pertinente para o trabalho na área de Artes e Humanidades, um método de pesquisa em Teatro. Ou ao menos uma oportunidade para discutir a chance de sua formulação. Portanto, devemos começar a pensar por partes, da idéia mais simples para a mais complexa: o termo mais simples de nossa lista é *Brasil*, já que a palavra funciona em nosso título apenas como uma espécie de advérbio, sem função substantiva. O raciocínio nos impõe a obrigação de, persistindo em nosso **método de subversão**, constatar que vamos começar pelo fim e não pelo começo, como queriam Aristóteles e Descartes. E partimos então para uma pergunta sem resposta: o que vem a ser esta materialidade a que convencionamos chamar Brasil? Existe esta unidade de referência na tradição das Artes Cênicas? E ela foi verdadeiramente considerada nas pesquisas realizadas até o momento ou só podemos, na realidade, fazer referência a fatos locais, determinados, enquanto que, por tradição ou por hábito, chamamos de Brasil a um sistema de relações, inclusive de mercado, que no fundo é apenas o eixo Rio-São Paulo? Ou é, até mesmo, apenas a cidade do Rio de Janeiro, quando o tema é, por exemplo, o século XIX? Existiria um denominador comum ao longo do tempo associando os trabalhos de pesquisa realizados nisto a que poderíamos chamar Brasil? São perguntas, não creio que tenhamos as respostas.

Nosso termo seguinte é *artes cênicas*. Para todos nós o sentido da expressão parece ser transparente: estamos falando das artes de palco em

geral, ou melhor, das artes voltadas para a representação cênica, e não de *artes de tratamento da cena*, por exemplo, sentido a que as palavras bem poderiam nos levar. Contudo, o encontro rápido de um sentido traz mais problemas do que soluções – afinal, fora da burocracia e talvez de uma ou outra academia de estudos avançados, experimentais, onde poderemos encontrar a prática consolidada destas *artes cênicas* como uma existência plural? Não temos mantido, por acaso, uma separação bastante constante entre o teatro, o circo, a dança, a ópera, o *ballet*? E até que ponto cada uma destas artes tem representado efetivamente, hoje e sempre, uma dinâmica própria e irredutível, a ponto de colocar sob suspeita a hipótese de uma pesquisa que a golpes de caneta pretenda confundi-las todas em uma só materialidade? As aproximações recentes entre o teatro e a dança, o teatro e o circo não evidenciam precisamente a existência de um abismo? Qual seria a natureza deste abismo? Vamos enveredar, contudo, e por isto mesmo, por uma vertente reducionista: iremos designar aqui como *artes cênicas* apenas o *teatro*, em função de nossa própria orientação acadêmica, muito embora considerando que a simples palavra *teatro* deva desencadear múltiplas definições.

Pesquisa é o termo seguinte de nossa lista. Os sentidos dicionarizados são de domínio corrente – busca, investigação, indagação, exame de laboratório, mas sempre com um sentido de detalhamento, em especial com o fim de *descobrir fatos ou estabelecer princípios relativos a um campo qualquer do conhecimento*. A palavra teria surgido em português no século XVI, com o sentido de ‘busca com investigação’. Na atualidade, é importante reconhecer que o vocábulo já possui ao menos uma acepção firmada no domínio do teatro, inscrita no *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis¹.

A existência do verbete autoriza a ousadia da nossa escolha: confirma a necessidade de orientar a reflexão a favor do teatro. Assim, em lugar de *pesquisa em artes cênicas*, vamos esboçar algumas idéias a propósito da *pesquisa teatral*, uma prática que, para Pavis, deve ser diferenciada nitidamente, considerando-se a existência de três ocupações distintas e irredutíveis – a pesquisa fundamental, a formação profissional e o ensino de teatro nos conservatórios e universidades. A pesquisa teatral não estaria envolvida com as outras duas; na verdade, imporá uma certa distância em relação ao objeto estudado, uma disponibilidade intelectual e institucional para conduzir uma

¹ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996, p. 292 e segs.

investigação aprofundada sobre um aspecto particular qualquer da atividade teatral. Portanto, seguindo ainda o mesmo autor, a pesquisa seria uma ocupação específica de especialistas e eruditos; não se confundiria com os problemas enfrentados pelos artistas na imediatidade de seu fazer –

“cada artista deve resolver por si mesmo uma série de questões práticas propostas por sua situação no teatro; *a fortiori* o encenador, o dramaturgo-assessor literário, o professor encarregado de redistribuir e de organizar os saberes da *Theaterwissenschaft* (a ciência teatral) têm necessidade de aprofundar tal ou tal ponto de detalhe histórico ou teórico; a partir daí a visita aos arquivos é inevitável.”

Em decorrência deste ponto de vista, o autor situa a pesquisa teatral basicamente nas universidades e em boa parte em função da carreira acadêmica, frisando que são raros os teatros dotados de alguma orientação para a pesquisa e poucos os centros de documentação que dispõem de meios para tanto. Ele destaca, no entanto, que novas formas de pesquisa têm se afirmado recentemente, renovando a atividade. E tais seriam, nas universidades, os mestrados e doutorados voltados para a prática, em que um *memorial* acompanha uma experiência de encenação, de dramaturgia ou de jogo dramático. Ou ainda a observação do processo de preparação de um espetáculo, ao longo dos ensaios, graças à ‘observação participante’ de estagiários ou assistentes dedicados a diferentes práticas teatrais. O autor também considera a organização de colóquios temáticos sobre um aspecto da criação ou da atualidade. Ou ainda a realização de encontros entre ‘práticos’ e ‘historiadores/teóricos’, em que os artistas apresentam seus métodos de trabalho para os ‘acadêmicos’ comentarem. Observe-se que a definição de pesquisa transparece, em todas as situações consideradas, como uma atividade que conduz à produção de um saber, algo necessariamente novo, e que portanto este saber teria necessariamente um caráter de transformação, por acarretar uma reflexão ou mesmo um registro analítico.

Vale observar, contudo, que estas novas formas da pesquisa têm levado, segundo o autor, a uma abordagem mais frontal do processo de criação e a uma redução do isolamento do pesquisador, mas ainda assim ele permaneceria como um sujeito independente, de bom grado anarquista e franco-atirador, e esta seria uma exigência da **ciência teatral** mesma, posto que condição de sua existência. Pavis observa, então, que o pesqui-

sador deve adaptar seus métodos e questões ao objeto estudado.

E assim, automaticamente, o último elemento – aliás o mais importante – de nossa série se apresenta: *metodologia*. Na verdade, ele andou pulsando todo o tempo em que se esteve tratando diretamente dos dois termos anteriores. Esta imbricação dos elementos conduz o raciocínio à defesa de um ponto de vista singular. Falar em metodologia nas pesquisas em teatro significa falar em *consciência histórica*. E tal se dá, em princípio, a partir do termo básico definidor da expressão, **metodologia**, em função de sua etimologia². Mas não só por causa deste procedimento, afinal um procedimento metodológico, como se buscará expor adiante, mas antes porque a etimologia nos leva obrigatoriamente a situar a metodologia, apesar de sua origem greco-romana, como um fato *moderno*. E o moderno supõe precisamente a *consciência histórica* como uma de suas razões de ser.

Se a palavra *método* deriva do grego – *meta* e *hodós*, ‘via, caminho’, já no sentido de ‘investigação científica’ – cumpre destacar que ela apareceu em português no século XVI com a acepção de “ordem que se segue na investigação da verdade, no estudo de uma ciência ou para alcançar um fim determinado”. Para Marilena Chauí, o método é uma escolha e pode, de certa forma, ser derivado do sujeito pesquisador – “*methodos* significa uma investigação que segue um modo ou uma maneira planejada e determinada para conhecer alguma coisa; procedimento racional para o conhecimento seguindo um percurso fixado.”³ *Metodologia* – a que se acrescentou portanto a terminação *lógos*, ‘palavra, estudo, tratado’ – é um vocábulo que surgiu em nosso idioma apenas no século XIX, a partir do francês, este por sua vez derivado do latim científico – *methodologia*. A rigor, o entendimento da metodologia como uma reflexão crítica aguda sobre os procedimentos intelectuais adotados é uma imposição de nossa época. Na área das ciências humanas e do estudo das artes, trata-se de conquista recente, gerada em função da busca de uma fundamentação científica, em confronto com as práticas das ciências ditas exatas. É possível, em tais condições, afirmar que o objeto da metodologia é o estudo dos métodos de pesquisa possíveis, para defini-los e situá-los, estabelecer

² CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

³ CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia. Dos pré-socráticos a aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 354.

seus pontos de aproximação e de diferença. No caso do teatro, o **método da subversão** seria um recurso importante para a construção da identidade de um fazer, liberto do fantasma de cientificidade derivado do poder das ciências exatas. A partir dele é que se poderia qualificar a pesquisa teatral como qualitativa e não quantitativa, condição que resulta necessariamente na consideração da metodologia como o reconhecimento da multiplicidade.

Consciência histórica, fato moderno – as expressões carregam em si um sentido bastante definido, restritivo. Elas são os eixos fundamentais de articulação da reflexão que queremos propor aqui. De certa forma, estamos também diante da idade de certo teatro, do teatro do nosso tempo, que é sempre muito do que se pretende pesquisar em nossas teses e rotinas acadêmicas. Talvez ao final de nossa contribuição o pensamento nos leve ousadamente a insinuar que só estudamos o teatro de nosso tempo, que todo o teatro que pesquisamos se torna teatro de nosso tempo – pois a finalidade da pesquisa em artes cênicas, em última instância, ainda que teórica, também é o palco. Isto apesar de não pretendermos absorver aqui a reflexão a respeito das pesquisas teatrais de ordem prática: estamos falando de teoria.

A exclusão é boa sinalizadora, equívale a um alerta oportuno. Pois é preciso caminhar metodologicamente, quer dizer, por partes, tentando seguir *uma rotina científica*. Ou, para evitarmos impasses de ordem positivista e nos mantermos fiéis ao nosso **método de subversão**, a saída seria a opção por uma abordagem mais adequada aos estudos teatrais, a rotina do círculo hermenêutico proposta por Gadamer⁴. Em princípio estamos inscrevendo o nosso objeto no âmbito das Ciências Humanas, portanto, mais precisamente, no universo dos estudos históricos. Assim, nossa proposta será a de tentar sugerir uma *compreensão* da 'metodologia das pesquisas em teatro no Brasil' a partir da 'coisa mesma', isto é, a partir de múltiplas indagações a respeito do que este objeto possa ser.

Uma primeira constatação aponta para a situação das fontes por excelência destes estudos. A pesquisa teatral é sempre **documental**, nunca é **monumental**, para usarmos uma distinção fixada por Cesare Molinari⁵. Mesmo quando fazemos pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, este objeto irá deixar de existir e iremos sempre, em algum momen-

⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: editora Vozes, 1998, Terceira Parte; e *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁵ BALME, Christopher. Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma. *Theatre Research International*, Oxford, v. 22, n. 3 p. 190-201, autumn 1997.

to, trabalhar em sua ausência, vivenciando o que se poderia denominar de **dilema referencial**, para recorrer a uma terminologia tomada de empréstimo também ao artigo de Balme; o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos. Há portanto uma triangulação da informação, digamos assim; será preciso recorrer a registros da obra para buscar analisá-la, em lugar de lidar com a obra em si, e a tensão será a do valor de veracidade atribuído aos documentos considerados: em que medida eles evidenciam efetivamente o que ocorreu na cena?

Trata-se aqui de considerar um lugar comum sempre lembrado nas pesquisas teatrais: a fluidez do objeto de estudo primordial. Pretendemos defender o ponto de vista de que esta fluidez é fato corrente mesmo quando a reflexão está voltada não para a cena, mas para a dramaturgia, na medida em que a explicitação plena do próprio texto de teatro só acontece na cena. Contudo, é forçoso reconhecer que a consciência a respeito desta identidade das pesquisas em artes cênicas ainda não está cristalizada em uma *tradição*, pois ainda não foi objeto de reflexões e análises continuadas, em particular no caso brasileiro. Em nosso país, este campo de estudos está marcado por um processo de mudança, de oscilação, de instauração, sem dúvida, que precisa ser situado. Com frequência as pesquisas teatrais se voltam para a dramaturgia e tratam o texto como se ele fosse um território natural da literatura, situação que omite parte essencial da identidade do objeto de estudo, precisamente a sua fluidez. É muito recente entre nós o reconhecimento do texto como materialidade teatral específica, supondo uma metodologia de pesquisa no mínimo em atrito com a mera condição literária, que tenderia a fazer do texto uma entidade **monumental**. Dois exemplos hábeis deste procedimento são as pesquisas assinadas por Sílvia Fernandes e por Luiz Fernando Ramos, dedicados ao estudo da cena em Gerald Thomas e à rubrica como poética da cena⁶.

O primado ingênuo da literatura revela muito do contorno da própria história da pesquisa em artes cênicas no mundo ocidental. Em larga medida, no interior da academia européia, teatro se tornou sinônimo de literatura dramática graças a uma forma específica de leitura do texto da *Poética*, leitura esta efetuada e erigida em norma a partir do classicismo

⁶ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: FAPESP/ Perspectiva, 1996. RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

francês, conforme demonstrou De Marinis⁷. Segundo o estudioso italiano, não é possível atribuir a Aristóteles a avaliação do espetáculo como uma condição menor, inferior e acidental de existência do teatro, em comparação com o texto da tragédia propriamente dito, como têm sustentado muitos leitores de Aristóteles, inclusive Patrice Pavis na obra citada acima.

Na realidade, tal compreensão teria sido proposta no interior das preocupações cortesãs específicas do classicismo francês, que formulou *uma leitura* de Aristóteles neste sentido. A Aristóteles caberia

um outro mérito, o de buscar valorizar o estatuto do texto em uma sociedade amante do espetáculo, mas ainda assim considerando o espetáculo como a razão de ser do fato teatral. Em linguagem de nosso tempo acadêmico, em lugar de propor a negação do espetáculo, Aristóteles teria antes argumentado a favor do reconhecimento da especificidade do texto dramático, isto é, sua definição enquanto obra poética dotada de vocação *teatral*.

O tema importa por duas razões diferentes. A primeira é a constatação de que a história da pesquisa teatral ocidental pós-renascentista tem sido em larga medida uma história da pesquisa da dramaturgia. A segunda é o reconhecimento de que o teatro de nosso tempo, ao contrário, supõe o espetáculo como uma condição decisiva de sua existência. Assim, considerar a metodologia da pesquisa hoje em artes cênicas significa tomar partido com relação ao espetáculo, atribuir um determinado estatuto à encenação e à sua relação com a dramaturgia. A eclosão do **teatro moderno** acionou a ruptura com a concepção do teatro fundada no primado do texto; poder-se-ia afirmar, em linhas gerais, que a obra do classicismo francês foi a proposição do *texto* como natureza própria do teatro: *um texto para se ver*, necessariamente, portanto um texto materializado por atores, condição que levou à era dos *monstros sagrados*, o momento cênico imediatamente anterior à eclosão do **moderno** e justamente aquilo que os modernos viram como o aviltamento do fazer teatral.

As pesquisas que realizamos, portanto, necessitam considerar esta inscrição histórica contraditória do teatro. Por um lado, há que considerar um passado em que o estatuto do texto era a dimensão *verdadeira* de sua condição como obra de arte. Por outro lado, é necessário ver a *revolução cênica moderna*, que propôs uma criação cênica autônoma a partir da interpretação da *essência* do texto e chegou mesmo, adiante, a abolir a

⁷ DE MARINIS, Marco. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale. Torino: 17/19 aprile 1989. Torino: Costa & Nolan, 1991.

dramaturgia ou a transformá-la em mero pretexto. Esta contradição parece evidente na história da pesquisa teatral moderna realizada em São Paulo, em especial em torno do TBC e da ECA, em que se privilegiou uma compreensão do teatro bastante específica, *textocêntrica*, cujos expoentes maiores são Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Na realidade, o que se pretende por em ação nestas afirmações é a identificação do processo histórico. É a lição da história que é preciso reconhecer, no sentido da tomada de consciência histórica, a identificação com o nosso tempo. "Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado, é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós."⁸ – observou Gadamer. Esta exigência se impõe em função da essência de nosso objeto de estudo – o teatro. É o ponto de vista deste texto a constatação de que o teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos.

Pretendemos aqui iniciar uma polêmica com o verbete de Pavis dedicado à definição de pesquisa teatral. Em seu texto, ele afirmou que⁹:

A história não é mais a principal garantia e a abordagem dominante: a variação do cânon, a aceitação de gêneros novos, a retomada da discussão de sua hierarquia, tudo isto contribui para modificar o objeto da pesquisa, para suscitar uma reavaliação perpétua dos métodos históricos. A pesquisa de documentos históricos não está isenta de teorias, ela não é mais uma disciplina positivista segura de si mesma. Ela não se coloca mais como ciência objetiva face à subjetividade da leitura dos textos e da interpretação das encenações. (...) A pesquisa, notadamente a histórica, é levada ao debate teórico, em que é preciso sempre reconstruir tudo a todo momento; ela se abre em direção a perspectivas que as traves retílineas dos arquivos que que permitem supor.

O texto denuncia o uso, por parte do autor, de um conceito de História ultrapassado, preso à imagem retangular de antigos arquivos, desatualizado frente à crise de paradigmas que marcou recentemente toda

⁸ GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*, p. 67.

⁹ Id., pp. 293-294.

a concepção dos estudos históricos e que fez surgir a chamada Nova História, com inúmeras especializações e, sobretudo, o reconhecimento do caráter determinante do objeto de estudo frente ao trabalho de pesquisa. Na realidade, a crise da História tem significado o seu redimensionamento enquanto possibilidade de compreensão da temporalidade, em uma guinada que supõe o recurso constante a abordagens interdisciplinares. E é esta reestruturação que permite uma contundência maior dos estudos históricos para a abordagem do fato teatral em sua multiplicidade de aspectos. Do cotidiano das rotinas do fazer teatral às grandes linhas conceituais que estruturam os textos e as cenas, enveredando pela tradução temporal dos signos, passando pela identidade dos artistas, o método histórico se revela hábil instrumento para que se leia o teatro. Ele permitiria romper a tradição historiográfica brasileira. A História do Teatro Brasileiro disponível na realidade não apresenta densidade ou identidade conceitual nítida, por tradição; ela se insere em larga medida nas categorias de **relato cronológico**, **inventário dramático**, **vivência pessoal** ou **crônica impressionista**, com frequência misturando procedimentos de cada uma e estes enquadramentos denunciam nitidamente proposições metodológicas em si discutíveis.

A mediação presente/passado parece ser eficiente porque permite de saída reconhecer as fraturas de sentido que marcam o objeto *teatro* – não existe ao longo do tempo uma produção artística una e acabada que possa ser evocada sob este nome. Existiram *teatros*, múltiplos e multiformes, assim como não existiu uma trajetória temporal linear progressiva contínua destes teatros, ainda que diferenciados em si. Em termos absolutos, seria um absurdo falar ingenuamente em *uma* história do teatro: ela não existe como fato singular.

Logo dois outros procedimentos do método histórico de nossa época transparecem como fundamentais: a *desnaturalização do teatro* e a indicação de sua *descontinuidade*. O que se propõe incorporar aqui são dois conceitos formulados por Foucault, exatamente a desnaturalização dos objetos históricos e a descontinuidade. Em primeiro lugar, está o reconhecimento de que os objetos não possuem uma função eterna ao longo da história, mas sim vinculam-se ao contexto de práticas específicas de cada época. O *objeto natural* leva à suposição de uma ilusão de homogeneidade, unidade e gênese, logo a um sentido temporal contínuo e progressivo, quando o necessário é a indicação das práticas de um momento. Em tais condições, é possível focalizar a situação das diferenças, irrupções, descontinuidades, logo visualizar algo imprescindível ao trabalho de arte: a

ruptura e o novo¹⁰.

O método de pesquisa não é um conjunto de técnicas; portanto a metodologia não é um inventário ou um estudo das técnicas possíveis ou disponíveis. Na realidade, as técnicas precisam surgir como derivadas de fundamentos e processos, devem surgir em função de uma trajetória conceitual, devem ser resultantes de uma reflexão¹¹. Na medida em que se considere o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da História. A reflexão sobre esta temporalidade, contudo, implica em reconhecer que o tempo teatral é de natureza peculiar¹². Ele não pode ser percebido diretamente, mas apenas mediado pelo espaço, situação que desencadeia a situação já acima referida, da pesquisa teatral enquanto análise de uma *realidade documental* e não *monumental*. Portanto, a metodologia da pesquisa necessita recorrer a vestígios de múltipla natureza – tanto documentos escritos quanto documentos-imagens ou tridimensionais – além de considerar a visão dos contemporâneos, recorrendo à História Oral, que, neste caso, deve surgir como um método ou técnica e não exatamente como uma disciplina. O pesquisador deverá necessariamente estabelecer uma conceituação prévia de suas fontes, definindo as fontes primárias e secundárias para o estudo de seu objeto.

Estes procedimentos não têm sido moeda corrente na História da pesquisa teatral em nosso país. Na realidade, ela surgiu no século XIX como um apêndice dos estudos da literatura e como tal chegou ao século XX. Neste século, sua identidade foi se estabelecendo aos poucos, mas sem rupturas decisivas com a abordagem literária e em sintonia com uma outra prática, o jornalismo. Surgiram versões paradigmáticas do processo histórico teatral que ainda é preciso discutir e rever. Em tais condições, tudo indica que a pesquisa em teatro no Brasil deve se inscrever duplamente sob a égide da História – em primeiro lugar, devido à condição mesma do teatro, por excelência uma arte do tempo, como tentamos demonstrar. Em segundo lugar, por causa da necessidade de uma compreensão específica da História da pesquisa teatral em nosso país, uma dinâmica de trabalho

¹⁰ FOUCAULT, M. . *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revolucionou a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

¹¹ OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.). *Metodologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Hucitec, 1998.

¹² UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

cuja identidade precisa ainda está por estabelecer, mas que demanda a intervenção decidida dos pesquisadores. Portanto, nada é mais urgente do que a própria definição de método, uma outra forma para dizermos que o método é a pesquisa em si.

Chamada a colaborações

Urdimento está organizando um número especial sobre as práticas do ensino do teatro na universidade, por isso estamos convocando a todos que queiram colaborar enviar seus trabalhos até o ultimo dia do mês de junho de 2.001.

Pretendemos discutir metodologias de ensino nas mais diferentes áreas de estudo no campo do teatro, desde a graduação até os cursos de *strictu senso*. Estamos interessados em descrições de experiências de sala de aula nas universidades, discussões de estruturas curriculares, reflexões sobre os cursos de bacharelados e de licenciatura, e outras abordagens que discutam a relação teatro / universidade

Os artigos devem ser enviados sob a forma de disquete em Word (mínimo 6.0 ou 95), digitados em tipo Times New Roman, corpo 12, em espaço simples com um máximo de 12 páginas mais bibliografia. Também deverão ser enviadas duas cópias em papel.