

GRUPO GALPÃO

A volta de Molière ao teatro de rua

Júnia de Castro Magalhães Alves
Unicentro Newton Paiva

Lúcia Trindade Valente

RESUMO

Este trabalho investiga o procedimento intertextual como elemento orgânico na construção da peça *Um Molière imaginário*, do Grupo Galpão de teatro de rua, em Minas Gerais, Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

intertextualidade, Molière, Grupo Galpão

Le devoir de la Comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices du siècle.

Molière

Premier placet au Roi, sur la comédie du Tartuffe

A peça *Um Molière imaginário* estreou em Tiradentes no dia 8 de março de 1997. Logo em seguida, após apresentar-se em Curitiba durante o VI Festival de Teatro dessa cidade em 15 de março de 1997, foi encenada pela primeira vez em Belo Horizonte, na Praça Governador Israel Pinheiro (Praça do Papa), aos 12 de maio, como parte da programação do III Encontro das Américas. Nesse mesmo ano, depois de percorrer diversas regiões brasileiras, participou em Caracas, na Venezuela, do 20º Festival Internacional de Teatro; em Santiago do Chile, do Festival de Teatro ENE; e, em Portugal, da 20ª Edição do Festival de Expressão Ibérica, na cidade do Porto.

O espetáculo marca os 15 anos do Grupo Galpão de teatro de rua e a estréia de Eduardo Moreira, um dos seus fundadores, como diretor. O texto em português baseia-se na tradução de Edla van Steen da comédia *Le malade imaginaire*, de Jean-Baptiste Poquelin.¹ A dramaturgia é de Carlos Antônio Leite Brandão (Cacá Brandão).

Um Molière imaginário representa mais um confronto do Grupo com a dramaturgia clássica, depois de ter encenado, em 1985, *Arlequim servidor de dois amos*, do italiano Carlo Goldoni; em 1990, *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues; e *Romeu e Julieta* em

¹ Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), dramaturgo e ator francês, passa, a partir de 1644, a ser mais conhecido pelo pseudônimo Molière. Escreveu *Le malade imaginaire* em 1672. A peça foi montada em 1673.

1992. Este novo trabalho desencadeia outras indagações motivadas pela questão da reescritura da herança literária e pela reavaliação crítica do produto artístico, a partir do eixo da intertextualidade e dos relatos que fundaram o *ethos* pós-moderno, descrito por Lyotard como uma perlaboração da modernidade.

Para Baudelaire, responsável por esse conceito vigente ainda hoje, “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.² Desse modo, o belo se define não como um ideal atemporal, mas como forma esboçada pelo artista, inserida em seu tempo e capaz de retratar o eterno-abstrato no concreto-transitório. Cada obra de arte liga-se à especificidade da época por meio de um elemento fugidio, sem desvencilhar-se da tradição. Forma-se, assim, um elo abismal entre as autoridades pretéritas, os pré-textos e as novas formas por eles legitimadas.

Embora a idéia de modernidade tenha sido elaborada por Baudelaire, os poetas da geração romântica que o antecederam já usavam o termo “moderno” para nomear suas concepções estéticas, assim como as tendências anticlassicistas presentes em Shakespeare, Dante, Cervantes e outros grandes escritores hoje considerados clássicos. Além disso, vários teóricos enfatizam o fato de a modernidade nunca ter sido um projeto uniforme, caracterizando-se, segundo eles, pela pluralidade estético-cultural.

Entendendo a pós-modernidade como um estado proveniente e transformador dos modelos da modernidade, críticos contemporâneos — e entre eles Lyotard — apontam modos de relação entre o pretérito e o presente, o concebível e o representável, sendo que o primeiro de cada um desses binômios assume a nostalgia da estética do passado e o segundo, a força da reinvenção.

Para investigar o procedimento intertextual como elemento construtor da peça *Um Molière imaginário*, optou-se pelo método comparativo, uma norma que permite a identificação de relações conscientes, intencionais e marcadas entre o texto-base preexistente e o novo texto. O método proposto possibilita ainda a definição de critérios e parâmetros capazes de especificar, distinguir e hierarquizar procedimentos intertextuais, sendo o intertexto o espaço da recriação, o espaço contraditório da história, da memória, das lembranças reestruturadas.

É assim que *Um Molière imaginário*, homenagem a Jean-Baptiste Poquelin, impõe-se como reescritura de *Le malade imaginaire*. A nova forma mostra, por um lado, como a *performance* do grupo se insere na tradição da comédia-balé francesa do século XVII, encomendada para divertir, primeiro, o rei Luiz XIV, celebrando suas vitórias na Holanda, depois a corte, e, finalmente, o público parisiense. Por outro lado, ela inscreve, no ato da representação, a especificidade de seu traço original circense de teatro brasileiro de rua, dos fins do século XX. Os dois espetáculos inspiram-se na *commedia dell'arte*, gênero capaz de unir a representação tradicional a outras artes, tais como a pantomima, a dança, a música e o canto.

Partindo do exposto, *Um Molière imaginário* é aqui examinada, visando sua caracterização dentro da margem crítica da estética pós-moderna que, ao desvencilhar-se das tendências artísticas “radicais” do modernismo, libera-se também da necessidade

² BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p.25.

irrestrita da ruptura com o tradicional, para instalar um entendimento dialógico, entre formas e estilos de épocas diversas.

Como assinalam o título e o texto, *Um Molière imaginário* retoma a peça francesa, desconstruindo-a, para acrescentar-lhe novos modelos reflexivos. Entre eles, destacam-se a morte do dramaturgo, seu retorno ao palco, a crítica à sua rejeição, pela sociedade da época, como pessoa digna de enterro religioso. Retoma ainda aquelas estratégias de comunicação social, já consagradas pelo Galpão, no caso a *performance* circense e de rua, reafirmando a identidade popular de seu teatro.

Essa tendência de retorno e de liberação do retorno, por meio da diferença, estabelece ligamentos e separações entre o antigo e o moderno, entrelaçando-os na pós-modernidade, estágio contemporâneo da soma de dois grandes momentos que se forjam. O conceito de *différance*, trabalhado por Derrida, implica um movimento ativo, pois compreende a significação e o que pode vir a ser outra e mais outra significação *ad infinitum*. Dessa forma, a presença do Grupo Galpão se faz via traços de diferença e o sentido do texto se reconstrói, graças a mediações suplementares que produzem o sentido daquilo que elas diferem. Conclui-se que o trabalho da trupe mineira é uma construção reconstituída do original, na mesma rede semiótica: o teatro. Esse enfoque parece não ter sido considerado pelo crítico Luiz Macksen, do *Jornal do Brasil*, quando afirma que

esta adaptação da peça de Molière inclui uma dispensável história paralela da morte do autor (...), a participação de outros personagens — a rainha do sonho Mab (...) e do próprio Molière (...). O Galpão faz uma mistura que, ao mesmo tempo que esvazia a trama de *O doente imaginário*, não caracteriza nas cenas incluídas o pretendido caráter místico da representação.³

Já o prólogo de *Um Molière imaginário* estabelece um procedimento intelectual meta-historiográfico deste trabalho, por meio da valorização do cotidiano, no que se inclui um vasto repertório do folclore e da literatura brasileira e universal, do presente e do passado. Nessa perspectiva revisionista da *différance* do pastiche, destaca-se o figurino de Wanda Sgarbi, assim como o cenário de Paulo Pessoa, inspirados nas cores lúdicas — o lilás, o rosa, o azul, o vermelho, o verde — e nos desenhos arredondados de Marc Chagall, artista russo de *avant-garde* e partidário de uma cultura revolucionária. O excesso visual, a luminosidade e o movimento dos tons vivos da roupagem deliberadamente estilizada somam-se ao desenho do cenário, também inusitado, para distorcer as formas escolhidas nas representações dos clássicos.

No palco, percebem-se três espaços bem delineados, onde se desenvolve a ação. No plano superior, numa plataforma a quatro metros de altura, vê-se o território onírico da rainha Mab; no nível intermediário está o tablado, no qual acontece a encenação da peça; e o espaço inferior já é o chão coberto de serragem, um picadeiro circular, próprio da linguagem do Galpão, e funciona como uma moldura que circunda a antecena.

Dessa forma, *Um Molière imaginário*, que se origina na estética francesa do século XVII, registra-se no mundo teatral de hoje com marcos tanto estrangeiros como nacionais, criando um novo sistema multidimensional de signos equivalentes aos anteriores, mas transformados em outra criação poética.

³ MACKSEN. Grupo Galpão abre festival em Curitiba, p.7.

Esse processo transtemporal e transnacional de mudança, ou seja, a reconstrução da obra francesa pelo olhar da *différance* contemporânea neovanguardista brasileira, apresenta etapas claras do movimento de abertura cultural pós-moderno.

A peça-modelo inicia-se com um prólogo recitado em honra de Luiz XIV, seguido por três atos e dois entreatos, e termina com uma cerimônia burlesca cantada e dançada, equivalente a um epílogo, na qual se celebra a formatura de um médico. Na nova forma, a apologia desvia-se para o palco-picadeiro, metonímia do espaço teatral, e também para Molière, o teatrólogo. Um cortejo fúnebre que representa sua morte, ocorrida em casa, após sofrer um ataque de hemoptise durante a quarta apresentação de *Le malade imaginaire*, atravessa a platéia tocando o réquiem e conduzindo o esquife do dramaturgo. Com esse novo prólogo, o show assume ares de uma festa onírica e clownesca e, paradoxalmente, religiosa. Uma apurada trilha sonora funde boleros, óperas e músicas populares, assim como canções em homenagem ao teatro e à estética do pastiche. O amálgama de sons e idéias, dos registros lírico, épico e sacro, que conforma a peça, desde o cortejo fúnebre da introdução até a tourada do desenlace, prepara o público para a mesclagem estética resultante de movimentos modernistas e pós-modernistas. Retoma, de certa forma, o *make-it-now* ordenador das tradições e signos históricos de Ezra Pound e a metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, na sua intimidade com a tradução e com a apropriação de outras escritas, enquanto processo criador.

Assim, na tessitura semiótica do texto de chegada, a fala da primeira narradora, Mab, a rainha dos sonhos, já evocada por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, bem como o cortejo cantado substituem o balé e a égloga da obra de partida, que contam a vida campestre, por meio de danças e nas vozes de ninfas e deuses. Mab, personagem da mitologia saxônica, ressuscita Molière e dirige-se à platéia, convidando-a a viver o devaneio do teatro. Fica definido, nesse momento, o caráter onírico do novo espetáculo e o convite para que o espectador se refugie no sonho. Constrói-se aí também uma ponte entre o visível e o invisível, razão e fantasia, presente e passado, corpo e alma, homem e cosmos, visando a uma comunicação do indivíduo espectador com a alma coletiva, notadamente por intermédio do mito. Portanto, o ato de sonhar registra-se não como fuga, mas como um meio de conhecimento, uma forma de manifestação profético-inconsciente da realidade, a qual se exprime pelo saber da arte.

Em seguida, o coro dos atores, assumindo o seu papel de esclarecedor e de censor, primeiro discorre sobre a função do teatro, para depois chamar o público de volta à realidade, recontando-lhe, entre outras, uma das passagens mais marcantes da biografia do dramaturgo, ou seja, o fato de que “Jean-Baptiste Poquelin, Molière, comediante, em nome da preservação das instituições e dos bons costumes, será enterrado à noite, num buraco reservado aos suicidas e às crianças sem batismo”.⁴ Nesse instante, o autor francês, o ator e o personagem criado pelo Grupo confundem-se em uma só representação.

Além de Mab e do coro, um terceiro narrador é introduzido, o próprio Molière, que, saindo de sua urna funerária, endereça-se, em aparte, ao público, contando-lhe sua trajetória de escritor-ator e convidando-o a participar do *show* que se inicia. Esse fantasma, em intertextualidade com Machado de Assis, dirige-se, ainda no primeiro ato, a seu personagem-protagonista dizendo, “Argan, meu velho e bom amigo, esta peça eu fiz para

⁴ BRANDÃO. *Um Molière imaginário*, p.2.

você com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”.⁵ Dessa maneira, o Grupo retoma a estratégia que utilizara anteriormente, quando William Shakespeare e Guimarães Rosa se depararam no *Romeu e Julieta* por ele montado.

Os dois textos aqui estudados, *Le malade...* e *Um Molière...*, mimetizam a mesma história. Argan, um doente imaginário que vive recluso no meio de receitas e remédios, circundado por doutores e farmacêuticos falsários, sonha com um genro médico, para se isentar dos custos de um interminável tratamento e solucionar sua neurose hipocondríaca, mesmo em detrimento do futuro feliz de sua filha Angélica, apaixonada pelo jovem Cleanto. O cômico instala-se com o defrontamento dos dois campos antagônicos. De um lado, posicionam-se Argan, o médico Doutor Diáforos e seu filho Tomás, estudante de medicina. Do outro lado, Angélica, seu namorado e Nieta, a empregada, único personagem capaz de questionar o patrão e burlar as artimanhas de Belinha, a madrasta interesseira e falsa, que pretende trancar a enteada no convento, visando a herdar sozinha a fortuna do marido. É Nieta que, com a ajuda do sábio Beraldo, irmão de Argan, catalisa o desfecho — a união feliz do jovem casal. O autor francês utiliza-se do artifício do enredo amoroso para satirizar o poder arbitrário da ciência.

O espetáculo, encenado pelos versáteis componentes do Grupo Galpão, retoma a característica burlesca e satírica da peça original para a produção do riso imediato e acrescenta-lhe outras particularidades, tais como a *performance* circense e o onírico popular. Os personagens-tipo de *Le malade imaginaire* ultrapassam e sobrevivem a seu tempo, renovando-se no teatro contemporâneo da trupe mineira.

A dramatização de *Um Molière imaginário*, semelhante à da matriz francesa, pode ser lida como uma comédia de costumes em sua crítica à sociedade. Em ambas instala-se uma agonia burguesa, vulgar e prosaica, rodeada por objetos fétidos e por instrumentos farmacêuticos ridicularizados. Desde a primeira cena, Argan nos remete à sua própria autópsia, a limpeza das “entranhas do estimado doente” graças a “um bom laxante... para expulsar e evacuar a sua bÍlis” e a “uma lavagem contra gases”.⁶ Os dois textos satirizam não só a ganância e a incapacidade dos profissionais da medicina, como também a hipocrisia e a mesquinhez humanas. Em ambas irrompem os mesmos tipos grotescos, signos de oportunistas e aproveitadores. Entre eles, Doutor Diáforos, seu filho Tomás, Doutor Purgan e Doutor Flores — figuras alegóricas das classes médica e farmacêutica. Belinha é a segunda esposa, hipócrita, e o Senhor Boafé, seu amante, representa o tabelião desonesto. Os personagens mencionados assemelham-se ao corvo ou urubu voltejando em torno do futuro cadáver de Argan.

Dentro da semelhança das vozes que se repetem nos dois trabalhos, destaca-se o processo de desconstrução para a reconstrução. O corte de cenas — tais como as de número 3 do primeiro Ato, número 9 do segundo Ato, 1 e 2 do terceiro Ato, assim como a fusão de outras, visto que as cenas de número 6 a 13 concentram-se para transformar-se somente em duas, ou seja, a 4 e a 5 do texto de chegada — propicia agilidade e leveza ao novo produto. As falas adicionadas, por sua vez, visam não só a uma apresentação de Molière ao espectador, como também a um refletir metateatral, sobre o sentido da *performance* e do papel do escritor e do ator na sociedade. Fica assim patente que a

⁵ BRANDÃO. *Um Molière imaginário*, p.14.

⁶ BRANDÃO. *Um Molière imaginário*, p.5 e MOLIÈRE. *Le malade imaginaire*, p.335-8.

abordagem poética intertextual entre *Le malade imaginaire* e *Um Molière imaginário* dá-se na construção da *différance*. A metamorfose de uma peça para a outra perpassa o trabalho tradutório de Edla van Steen. As duas novas etapas, a da tradução e a da transcrição, apesar de se realizarem dentro de um mesmo sistema semiótico, o teatro, apresentam resultados formais e de juízo diferentes entre si e do pré-texto, conforme teoriza Walter Benjamin, ao afirmar que o sentido comunicativo (*Bedeutung*) faz apenas uma referência tangencial à linguagem do modelo. Segundo Benjamin, o parâmetro apropriado ao acesso da tradução seria a transferência da significância do sistema fonte para a nova forma. Tal experimento concretiza-se no ato de reconstrução que se observa no diálogo entre *Le malade imaginaire* e *Um Molière imaginário*.

Como as formas escritas são representações de outras representações, os objetos e signos dos dois textos repetem-se, mas também se distanciam, ao passo que se movem em sentidos heteroglóssicos na cadeia semiótica. Sendo assim, o Galpão, depois de viver mentalmente uma experiência de significado proporcionada pela tradução de van Steen, inspira-se na estética pós-moderna para mesclar elementos cênicos e verbais, práticos e teóricos, na contextualização da realidade multicultural deste *show*, em que ficam estampadas as presenças heteróclitas de Mab, Machado e Chagall, morte e comédia, música erudita e música popular.

Um Molière imaginário pode ser representado dentro ou fora de um espaço fechado. A segunda opção tem sido mais utilizada por facilitar a liberdade de contato entre palco e platéia, entre signo e intérprete, entre arte e fato. O crítico e o Grupo entendem que o teatro na rua é reinventado pelos espectadores, quase sempre não elitizados intelectual e/ou academicamente e, em sua maioria, nunca expostos a treinamento formal de literatura dramática e da técnica da *performance*.

É assim que o *Molière* brasileiro volta à praça, enfrentando as intempéries naturais do frio ou do calor, do sol, da chuva ou do vento — interferentes nem sempre bem-vindos na representação teatral. O ator Chico Pelúcio informa que a escolha do dramaturgo não foi aleatória: “A gente se identifica com ele, não só em nível de ideologia, mas na prática, dessa coisa da trupe, de suas andanças” e Cacá Brandão acrescenta: “A vida dele, que montou uma companhia mambembe e percorreu, durante 13 anos, o interior da França, é meio símbolo da trajetória do Galpão. Além disso, é um clássico, o que bate com a proposta do Grupo de levar clássicos para as ruas”.⁷

O Galpão reencontra nesta peça muitos elementos presentes em suas primeiras montagens, para mantê-los ou renová-los a partir de uma auto-homenagem intratextual. Retoma, por exemplo, a estratégia do autor-personagem. Molière integra o elenco de *Um Molière imaginário*, assim como Nelson Rodrigues e William Shakespeare já o tinham feito em *Álbum de família* e *Romeu e Julieta*, respectivamente. A transcrição de *Le malade imaginaire* conserva-lhe a leveza da forma, a atmosfera satírico-amoral e o esmero técnico. Na esteira da genialidade de Molière, a companhia mineira consegue conduzir a farsa às suas virtudes extremas, ou seja, desnudar os seres e a vida revelando vícios e viéses, levando o espectador à reflexão sobre os costumes e comportamentos sociais. Acrescenta-lhe ainda um tom incontestavelmente mais poético, graças à introdução da abordagem lírico-onírica.

⁷ CASSESE. Molière – Teatro imaginário, p.1.

O texto reescrito repete o original gerando um novo significado e contendo uma ode a Molière, hoje considerado um dos maiores comediantes dos tempos modernos. O itinerário artístico seguido pelo Galpão assemelha-se àquele traçado pelo dramaturgo e ator francês, formado pelo *show* mambembe dos circos, das feiras e festas populares, antes de se fixar em Paris e ser eleito escritor favorito da corte. A escolha dos pré-textos reafirma a trajetória do Grupo que começou na rua, amadoristicamente, e que, lançando mão das técnicas circenses e da narrativa intertextual, profissionalizou-se e vem investindo na recriação do clássico dentro de uma perspectiva brasileira. Em entrevista ao jornal *Hoje em Dia*, a atriz Teuda Bara (a Nieta da peça) desabafa: “A história desse homem que nasceu em família abastada, abandonou uma carreira garantida para se dedicar ao teatro, foi preso e humilhado nos comove muito”.⁸

Molière, já enfermo, falece em 1673, pouco depois de sua última atuação como protagonista do espetáculo que satiriza seus próprios médicos; e o Galpão, para homenageá-lo, reinterpreta *Le malade imaginaire* à sombra da morte do autor. A escolha da consciência intertextual, que marca o espetáculo da trupe mineira, explicita-se imediatamente no título escolhido. O doente imaginário é o próprio Molière, igualmente imaginário, reapresentado em novo molde estético-reflexivo que contribui para a pervivência do modelo. A familiaridade entre os dois textos proporciona um diálogo presente-passado e, conseqüentemente, uma mudança de enfoque que se projeta em direção ao futuro.

A crítica não foi unanimemente favorável ao trabalho. Segundo Clara Arreguy, “o espetáculo não é o melhor do Galpão nos últimos anos. Depois de duas obras-primas seguidas — *Romeu e Julieta* e *Rua da amargura* — seria difícil permanecer genial. Desta vez os elementos de suporte do teatro não encontram a perfeição conceitual anteriores”.⁹ Mas, ao contrário, na prática, os atores afinam-se com o carisma natural e a perícia performática do Grupo, cuja empatia com o público faz do *show* um momento não só de ponderação sobre o caráter da dramaturgia e do ator no mundo, como também do encanto, do êxtase e do prazer que eles proporcionam. Tanto assim que *Um Molière imaginário* consagra-se vencedor de sete das doze estatuetas destinadas em Minas Gerais ao teatro para adultos, façanha semelhante à que já conseguira há dois anos com *Rua da amargura*. Os prêmios de melhor espetáculo, de melhor ator (Rodolfo Vaz), figurino (Wanda Sgarbi), iluminação (Chico Pelúcio/Wladimir/Alexandre), trilha sonora original (Fernando Muzzi e Ernani Maletta), texto estreante (Cacá Brandão) e direção (Eduardo Moreira), oferecidos pelo III SESC/SATED para as Artes Cênicas (1998); o prêmio Bonsucesso de Artes Cênicas na categoria *Hors Concours* (1998); e o prêmio Estímulo à Dramaturgia da Funarte (1998) apontam para a supremacia do Grupo no panorama teatral do Estado.

Do ponto de vista da intertextualidade, *Um Molière imaginário* é uma peça visivelmente mais complexa que *Le malade imaginaire*. Primeiramente, é um pastiche de seu pré-texto básico, quando homenageia não só o autor, como também reconhece a grandeza do modelo em seu ataque à hipocrisia e mesquinhez humana, por meio da arma cortante do riso. Mais ainda, sua intertextualidade intensifica-se pela incorporação de um número maior de pré-textos secundários entrelaçados (Mab, Machado, Chagall, trilha

⁸ ABRANTES, ANUNCIAÇÃO. Grupo Galpão celebra 15 anos de estrada, p.11.

⁹ ARREGUY. Encontro encantado do Galpão com seu público, p.24.



Um Molière imaginário, Grupo Galpão.
Foto de Guto Muniz.

sonora que incorpora a adaptação de músicas nacionais e estrangeiras, o circo, outras peças do Galpão, o espírito clássico, o mambembe e o popular). Destaca-se também pela transparência da auto-referencialidade, pelo processo intra e intertextual, pela reflexão lírica sobre a vida e a morte do autor, sobre a própria peça, sobre a condição humana e sobre a essência da arte cênica.

Todos esses critérios abrangem as etapas de desconstrução e reconstrução do texto para sua nova montagem e entendimento semiótico. Abrangem, outrossim, a instância da recepção, no qual se valoriza não somente a co-autoria do receptor — ou seja, a sua performance ativa, quando esse se sente convidado a inventar e a participar coletivamente — mas também o efeito estético, isto é, o resultado intelectual e emocional, despertado pelas estruturas da obra na mente particular e/ou coletiva dos componentes da platéia. A interdependência dialética entre texto e receptor requer, deste último, atividades imaginativas, a fim de obrigá-lo a perceber diferenças. Assim sendo, o diálogo de *Um Molière imaginário* com o caráter, a filosofia e a postura dos integrantes do espetáculo estende-se à platéia, em um momento interpretativo e técnico — privilegiadamente iluminado — do trabalho sério, particular e universal do Grupo Galpão.



ABSTRACT

This paper investigates the intertextual procedures as an organic element in the construction of the play *Um Molière imaginário* by Grupo Galpão, a street theatre company from Minas Gerais, Brazil.

KEY WORDS

intertextuality, Molière, Grupo Galpão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, Silvana, ANUNCIACÃO, Miguel. Grupo Galpão celebra 15 anos de estrada. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 10 mar. 1997. Caderno Minas.
- ARREGUY, Clara. Encontro encantado do Galpão com seu público. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 maio 1997. Caderno Especial.
- BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade; o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Kartheins Barck et al. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. (Cadernos do Mestrado).
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Um Molière imaginário*. 1996. (Manuscrito.)
- CASSESE, Patrícia. Molière – Teatro imaginário. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 22 dez. 1996. Caderno Cultura.
- CHEVALIER, Jean, GHEVALIER, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S. A., Éditions Jupiter, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké: recherche pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne; rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MACKSEN, Luiz. Grupo Galpão abre festival em Curitiba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1997.
- MOLIÈRE. *Le malade imaginaire*. Paris: Flammarion, 1995.
- MOLIÈRE. *O doente imaginário*. Trad. Edla van Steen. 1996. (Manuscrito utilizado pelo Grupo Galpão.)