

Conversas com o silêncio

Jorge Palinhos
Dramaturgo

Em primeiro gostaria de agradecer ao CETUP e à prof.^a dr.^a Cristina Marinho o convite para estar aqui, na qualidade de dramaturgo, para falar da minha teoria e prática da dramaturgia. Apesar de me dedicar também a estudar a dramaturgia, neste caso falarei de uma forma descomprometida e pessoal sobre as perplexidades e experiências que têm conduzido o meu trabalho de escrita. Tão descomprometida e informal que começarei por fazer algo que não se deve fazer de todo num domínio científico, e que explicarei mais adiante: vou começar por dizer uma mentira. Mas, para dar a essa mentira toda a transparência e honestidade que se exige também à mentira que se expõe em palco, irei indicar desde já a mentira: o título da minha apresentação “Conversas com o silêncio”, foi retirado de um texto epistolar do escritor Tomás de Figueiredo, onde este autor assina cartas dirigidas a um amigo já falecido.

Foi daí retirado pela qualidade de perplexidades e ideias sobre dramaturgia que este título me parece evocar. Desde logo a dicotomia entre a conversa – ou palavra – e o silêncio, dois dos pilares da escrita para teatro, como revelou Arnaud Rykner em *O Reverso do Teatro*, cada um deles com características, complexidades e problemas próprios.

Em primeiro lugar, a palavra, uma questão de elevada delicadeza no teatro. Em primeiro lugar em virtude da sua própria natureza. Pois a palavra – como já o disseram Nietzsche, Foucault e, inclusivamente, a Bíblia, no célebre início do Evangelho de São João onde se diz que o verbo apontava para Deus – remete sempre para uma ausência, para algo que não está presente, e que talvez não se saiba se alguma vez esteve. Tal é relativamente evidente no quotidiano, em que as nossas palavras se dirigem para as nossas preocupações, para as aspirações, para a reflexão sobre algo que nos escapa, ou para a obtenção de algo que desejamos, mas quase nunca para aquilo que está presente, que é óbvio, que dispensa dúvidas ou acrescentos.

Esta natureza da palavra não levanta grandes problemas na literatura escrita, e talvez seja até o seu fundamento e justificação da sua importância, tornando a literatura a dimensão da memória e da

ausência por via da natureza heterorreferencial da palavra. No entanto, num ambiente semioticamente rico como é a cena do teatro – cheia de linguagens, presenças, imagens e objectos –, cada palavra é uma barreira, uma parede da cena, na medida em que cada palavra que se escreve é também um elemento que se acrescenta à cena e que se tira da cena.

Parte deste papel é relativamente evidente. Qualquer peça de teatro começa com uma definição verbal do tema, com a declaração escrita de intenções, com uma pesquisa quase sempre textual, com a criação de um texto dramático ou, numa altura em que tanto se desconfia do texto, de um roteiro, que imponha limites criativos à folha em branco que o palco representa.

A outra parte deste papel talvez não seja tão evidente. Recorro-me de um exemplo para o explicar. O crítico de arte John Berger, na obra *Modos de Ver*, fala daquilo que as palavras acrescentam e tiram às imagens, citando o caso do quadro “Seara com Corvos”, de Van Gogh, mostrando como é diferente olhar para o quadro sem mais, ou olhá-lo com a legenda de: “Este foi o último quadro que Van Gogh pintou antes de se suicidar”. Fazer a experiência torna claro que a legenda vai acrescentar e tirar coisas ao quadro que talvez não estejam lá. Talvez nunca estivessem, nem mesmo na mente do seu criador. Talvez possamos falar até que a presença ou ausência da legenda pinta quadros diferentes.

Este efeito é conhecido pelo menos desde Magritte, que quando colocou a célebre legenda “Ceci n’est pas un pipe” num desenho de um cachimbo, de alguma forma mostrou o cachimbo e também o apagou, pois as palavras revelaram a sua ausência física e mera representação, eliminando desse modo a possibilidade de percepção real do cachimbo. A questão é ainda mais problemática pois a psicolinguística revelou que o efeito das palavras na realidade não pode ser anulado pelas próprias palavras. Ou seja, se Magritte tivesse antes escrito “Ceci est un pipe”, as palavras continuariam a dar-nos a consciência da representação do cachimbo e também da sua ausência real. Possivelmente a única diferença é que nesse caso a frase seria uma mentira.

Porém, se a presença verbal exerce o seu efeito independentemente da perspectiva do falante, desconfio que a palavra não é imune à realidade que a contraste. Dito em termos mais concretos, se Magritte, em vez de ter apresentado a frase acompanhada por um desenho de um cachimbo, a tivesse antes complementado por um cachimbo real – como um *ready-made* de Marcel Duchamp, digamos – qual seria o papel da célebre frase? Continuará a fazer sentido? Ou pelo contrário, tornar-

se-ia simplesmente ora incongruente, ora inútil, consoante se usasse a versão negativa original ou a versão afirmativa sugerida por mim?

Esta reflexão surgiu-me de uma experiência com um texto meu, alvo de leitura encenada. O responsável pela encenação entendeu concretizar em termos cénicos algo que as falas de uma cena apenas sugeriam. No caso, era uma situação entre um homem e uma mulher dedicados a desempenhar uma tarefa que nada tinha a ver com sexo, mas em que o seu discurso, mais na forma do que no conteúdo, sugeria uma componente sexual. O encenador optou por sublinhar essa componente, fazendo os actores exprimir essa sexualidade latente no texto, o que, no meu entender, esvaziou a força do texto e da cena, pois tornou presente a ausência para a qual o texto remetia. Ao materializar o sexo, o encenador retirou a força da sua ausência.

Este efeito triplo do texto – de criar algo que está fora de cena, poder apagar o que está na cena ou ser ele próprio apagado pela cena – é, creio, o grande paradoxo da natureza do dramaturgo no teatro. Longe de ser um técnico, ou talvez até de ser o autor principal da peça – questão sobejamente polémica nos dias de hoje –, o dramaturgo parece ser o seu questionador. Questionador da peça, da cena e do encenador. Talvez daí nasça a relação dúbia entre um criador e outro. Afinal, como é que o encenador pode transformar em imagens algo cuja força é remeter para imagens ausentes? E em que medida é que o dramaturgo pode esvaziar e transformar as imagens propostas pelo encenador?

Este é um dos mais intrigantes e, também, produtivos paradoxos do teatro. Ao poder jogar com as várias dimensões da escrita, da presença, da imagem, da representação e do corpo é possível atingir uma complexidade comunicacional que poucas outras formas de arte conseguem; só que: como combinar todas estas linguagens sem que elas se abafem entre si?

Falo do corpo na cena, o que me remete para outra das perplexidades da dramaturgia. Enquanto dramaturgo, como é possível estar a escrever no papel algo que devia estar a ser escrito num corpo?

Afinal, o guião escrito da peça é também um código de software – para usar uma metáfora tecnológica – para gerar uma acção ao nível do hardware. Com mais precisão, talvez, é literatura pensada que tem

¹ Talvez se possa objectar que um objecto exposto num museu perde o seu papel funcional e se torna uma representação, pelo que o princípio do cachimbo de Magritte continua a ser válido. Esta posição relativista tem alguma justificação, mas não invalida que um objecto real acompanhado pela sua verbalização continue a parecer uma redundância, mesmo num contexto artístico.

o objectivo de serem emoções sentidas. Como é possível esta transição? Qual a interferência do dramaturgo neste processo? Será apenas a de escrever as palavras? Talvez de as “explicar” aos actores, se é que é possível “explicar” literatura?

Há algum tempo tive uma curiosa experiência de um texto meu, de que certa passagem tinha um ritmo próprio, que me esforcei por fixar através da pontuação, sem mais indicações.

Tive depois a oportunidade de ouvir esse texto lido por diferentes actores, mas nenhum deles reproduziu exactamente o ritmo que eu ouvia na minha cabeça. Tentei usar diferentes indicações textuais, como vírgulas, pontos, pontos e vírgulas, travessões, sem pontuação, indicação explícita de pausa, mas, mesmo assim, nenhum actor reproduziu o ritmo que eu continuava a ouvir apenas na minha cabeça.

Esta e outras experiências levaram-me a concluir que, por mais que se tente, escrever para um papel não é a mesma coisa que escrever para o corpo de um actor. Mesmo não sendo actor, não tendo essa formação nem experiência, convenço-me cada vez mais de que um actor não interpreta um texto, mas habita-o. Uso “habitar” no mesmo sentido com que Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*, usa o termo quando acusa a ciência de se recusar a habitar aquilo que estuda.

Esta noção de habitação de um texto, no meu entendimento, consiste em estar dentro do texto e percorrê-lo, ao contrário do trabalho de análise e interpretação textual, que é sempre um acto de olhar o texto do alto e descrevê-lo como algo que nos é alheio.

Tomando uma metáfora religiosa, a habitação do texto é uma peregrinação, um percurso emocional e existencial, que exige o conhecimento de todos os obstáculos e falhas do texto até ao seu limite final. Ou talvez até de um cortejo fúnebre onde se segue a passo atrás de uma ausência que de algum modo perseguimos². É tal como a peregrinação ou cortejo, parte de uma paixão, de um desejo de cumplicidade ou proximidade de algo: também o actor precisa de amar a personagem antes de a poder percorrer.

E é nessa paixão, nesse percurso emocional, que assenta a força do teatro, da cena e da personagem dramática. A personagem em palco é antes de tudo uma relação afectiva entre o actor que a encarna – um termo que me parece mais rigoroso do que a palavra “representa” – e

² O que me remete para a maravilhosa definição de Eduardo de Filippo, que Jorge Silva Melo cita em *Século Passado*, do actor como confessor da personagem.

o potencial literário da personagem que o dramaturgo propõe. E nesse percurso, nessa relação afectiva, o texto é transformado e torna-se presente e vivo, e ao mesmo tempo deixa de ser o texto propriamente dito.

Por esse estranho mecanismo alquímico, Tchékhov escrevia comédias que, pela mão de Stanislavski, pareciam tragédias. E pela mesma razão, já vi textos meus serem declinados em farsas ou dramas filosóficos. Sem lhes ser mudada uma palavra. E isso é a experiência mais misteriosa que um autor pode ter no teatro.

Falei até agora da palavra no teatro, gostaria de falar então do seu reverso, o silêncio.

Se houvesse uma palavra para definir a dramaturgia contemporânea, talvez essa fosse a palavra “pausa”. É incontornável o uso das pausas por Beckett ou Jon Fosse, para dar apenas dois exemplos, e uma revista catalã de dramaturgia contemporânea escolheu justamente como nome o termo (*Pausa*). Apesar da sua popularidade actual, apesar da sua capacidade de marcar o ritmo e a musicalidade do texto, a pausa e o silêncio – tidos por coisas diferentes, apesar de serem de difícil classificação – são ainda complexos de usar em cena e mal compreendidos. Escrever e interpretar uma pausa é sempre um momento de descontrolo, de vulnerabilidade. É admitir que algo que não se pode ou não se consegue dizer. Nesse momento o corpo do actor perde a sua força logocêntrica, que marca a sua capacidade de sujeito, e torna-se um objecto nu, de carácter indefinido e vulnerável. Pois essa é a força e a fragilidade do silêncio, a forma como comunica algo que é incomunicável. Quem escreve pode inserir uma pausa onde quiser no texto, pode determinar o que acontece antes e depois dela, pode escolher até a sua duração. Mas não pode escolher o que acontece nela. O que é transmitido por ela.

Esta incerteza gera um terror que leva muitas vezes à anulação do silêncio no teatro. Da parte dos intérpretes tenta-se encurtar o silêncio das palavras, ou encobri-lo com outras linguagens: a luz, o gesto, a expressão, o olhar, etc. Afinal, o silêncio não é apenas de palavras. Veja-se a filosofia indiana, que reconhece a existência de pelo menos quatro tipos diferentes de silêncio, sendo que apenas um deles remete para o silêncio que afecta a percepção auditiva.

Mesmo no público é palpável o desconforto do silêncio, nomeadamente no final, naquela incerteza sobre o momento preciso em que a peça acaba – e que é também uma feição do drama contemporâneo, a incerteza do fim. Atente-se na rapidez com que o público, ou mesmo a equipa técnica,

procura e fomenta os aplausos. Acredito que a velocidade com que se procuram os aplausos é inversamente proporcional ao envolvimento emocional da peça. Socorro-me novamente da Índia, cuja música sacra é saudada pelo seu público com um silêncio directamente proporcional ao apreço que se pretende manifestar em relação ao que foi tocado. E essa ideia do silêncio do público como sinal de respeito e envolvimento para com a *performance* parece-me vital. Gostaria, aliás, de conseguir desencadear esse silêncio do público numa das minhas peças, mas infelizmente tal até agora não foi possível.

Eu creio que este temor do silêncio traduz o muitas vezes associamos este à ideia de indiferença, de vazio, ou de esquecimento. Repare-se, por exemplo, como a psicolinguística determinou que grande parte da comunicação oral assenta em mecanismos para confirmação da atenção do outro, de o fazer reagir àquilo que dizemos para ter a certeza de que não falamos no vazio e na indiferença.

E, no entanto, o vazio e o esquecimento parecem-me elementos fundamentais do teatro. Porquê? Deixem-me exemplificá-lo, desvendando finalmente a mentira que afirmei enunciar no início desta comunicação. A de que o seu nome derivava do título de um livro de Tomás de Figueiredo. Existe efectivamente uma obra de Tomás de Figueiredo com este título; o pormenor erróneo que introduzi, e não é de somenos, é o facto de que só tomei conhecimento deste depois de já ter dado este mesmo nome à minha comunicação. E, no entanto, o livro não foi inócuo, também, pois ajudou-me a consolidar algumas das ideias que aqui enuncio.

A ideia da morte, por exemplo, fortíssima no livro e também na ideia contemporânea de teatro. Walter Benjamin, por exemplo, falou do fosso que havia entre o palco e a plateia como sendo o abismo que separava os mortos dos vivos. A comparação parece-me acertada, pois o teatro, na sua origem, foi a convocação dos mortos, na dupla máscara da tragédia e da sátira.

E talvez o próprio acto da escrita seja um acto de resgate dos mortos, que leva para o papel aquilo que Victor Hugo chamava a Boca das Trevas, o lugar negro das memórias esquecidas que existe dentro de nós. E, à medida que o fosso entre palco e plateia ia desaparecendo, diz Benjamin, os mortos iam desaparecendo também do palco – e Benjamin pensava neste caso no teatro histórico que começava a agonizar no seu tempo.

A minha posição sobre esta afirmação é ambivalente. Por um lado nota-se no drama contemporâneo uma maior vontade de representar a

vida, saindo do próprio palco para espaços do quotidiano, ou fundindo teatro e “realidade”. Há uma busca da dramaturgia documental, e de uma dramaturgia que interpele a actualidade. As encenações de textos clássicos procuram cada vez mais trazê-los para o presente, e perceber como é que aqueles se podem relacionar com o presente. E há a presença crescente da dança e do teatro físico, com tudo o que estes têm de dinâmico e vivo.

Por outro lado, a morte parece ser também um assunto omnipresente e obsessivo na dramaturgia de hoje. Como se nota em quase toda a dramaturgia de Beckett. Ou no facto de que o dramaturgo norueguês, Jon Fosse, quando fez uma versão do ciclo tebano, englobando *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono*, lhe tenha chamado *Morte em Tebas*. Ou no facto de que o limiar da morte, da extinção, seja de que forma for, é o grande terror dos protagonistas do drama de hoje. Já não é a paixão, o heroísmo, a religião, o sentido de dever ou a honra que move as personagens do drama contemporâneo, mas o simples medo da morte, o terror do vazio da vida perante o limiar insondável da extinção física.

E isto conduz-me a outro paradoxo da dramaturgia contemporânea, o peso dos mortos que esta carrega consigo. O peso de autores, textos, personagens e referências seus antepassados. Como escrever perante eles? Como escrever contra eles? Deve-se reconhecê-los ou ignorá-los?

Ou, com maior complexidade ainda, tudo isso ao mesmo tempo? Pois a escrita parece-me um acto duplo de memória e de esquecimento. Escrever é resgatar algo do esquecimento, da efemeridade do simples pensamento. Ao mesmo tempo, a escrita transforma esse passado através do acto de forçar as ideias à ordem linear e complexa da sintaxe e da semântica verbal.

Mesmo no contexto intertextual, devo saber, como autor, que ao escrever estou a confrontar-me com o que foi escrito antes. Para tanto, tenho de conhecer aquilo que foi escrito, mas tenho também de o rejeitar, quer através da recontextualização, negação, actualização, ou outros processos, que me permitam produzir algo que seja novo, que pareça novo. E que, ao mesmo tempo, seja um produto de memória. Até porque, sei-o bem, as minhas palavras vão ser lidas e ouvidas em confronto com toda essa escrita anterior.

Veja-se Jorge Luis Borges que nos mostra como a simples repetição pode também ser um acto de criação e reescrita, como ocorre no seu conto «Pierre Menard, Autor de Dom Quixote».

E a repetição, não nos devemos esquecer, é a técnica base do teatro,

no qual o ensaio repetido é o alicerce que permite criar uma mentira que permita traduzir a verdade.

Um pouco, também, como tentei usar uma mentira para demonstrar uma verdade. Afinal, o teatro assenta num conjunto de pressupostos de mentiras: na mentira de algo que acontece espontaneamente no momento presente, mas que não é presente nem espontâneo, mas repetido e que vem de trás; na mentira de não ser realidade, mas imitação, segundo Aristóteles; na mentira de ter um actor que faz de alguém que não ele próprio, etc., etc.. Esta mentira gerou, na linguagem popular, expressões como “fazer teatro”, quando se pretende acusar alguém de não estar a ser autêntico no seu comportamento.

A percepção de que esta mentira subjacente à prática teatral é já do domínio público tem vindo a gerar uma reacção por parte de alguns sectores, ligados à *performance* e ao conceito da pós- dramaticidade, que defendem a importância da autenticidade no teatro.

Esta dita «autenticidade» é uma questão complexa, que o *performer* e actor norte-americano Zachary Oberzan colocou, em palavras simples, do seguinte modo: «Há muitos actores que são “sinceros”, quer dizer, que acreditam no que estão a fazer e a dizer, porque receberam reforço positivo ao fazê-lo, mas não me comovem. E há muitos actores, que seriam considerados “maus” actores, que esses sim me comovem, porque estão a ser sinceros como seres humanos, mas não como personagens.»³

Em larga medida esta noção de «autenticidade» parte da ideia de sublime, tal como foi teorizada por Longino e recuperada por Jean-François Lyotard, que defende que este só é possível com a espontaneidade do momento, da genuinidade pessoal.

Claro que esta ideia de espontaneidade e sinceridade coloca um enorme dilema ao dramaturgo, obreiro de colocar palavras suas na boca de outros.

O dramaturgo José Maria Vieira Mendes tentou contornar esta dificuldade escrevendo uma peça baseada «naquilo que os intérpretes queriam dizer» (palavras suas, numa palestra dada nos Encontros de Nova Dramaturgia, Teatro São Luiz.). No entanto, mais tarde, reconheceu publicamente a ineficácia dessa prática, admitindo que «aquilo que os intérpretes queriam dizer hoje, já não era aquilo que queriam dizer amanhã» (oralmente, numa *masterclass* com Hans- Thies Lehmann).

³ No programa do espectáculo *Your Brother, Remember*, apresentado entre 7 e 9 de Setembro de 2011, na Culturgest. Disponível em http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/YourBrother_FSlite.pdf

Eu tenho grandes dúvidas em relação a esta prática e esta procura. De alguma forma, creio que é a mentira do teatro que lhe permite mostrar um certo grau de verdade, tal como a maioria dos meios que usamos para pesquisar a verdade se baseiam em artifícios e deformações. Isso mesmo aponta Merleau-Ponty, que descreveu o espelho como o único meio que temos para conhecer o nosso corpo por inteiro, mas que assenta na mentira da inversão da imagem. Temos ainda o caso dos mapas, que nos permitem orientarmo-nos no espaço, e que assentam num princípio de mentira quantificada chamado «escala».

Creio que o problema assenta, não na mentira, mas antes no reconhecimento da mentira. Refiro-me, claro, à convenção. Incontornável em qualquer arte, a convenção é aquilo que permite que uma obra seja percebida pelo seu público. No entanto, o reconhecimento da convenção por parte do público é também o reconhecimento da existência do artifício, o que reduz a percepção de verdade que uma obra deve transmitir.

Logo, a grande questão não é prescindir da convenção no teatro, mas encontrar novas convenções, novas formas de comunicar com o público, que prolonguem a relevância do teatro hoje.

Ancorado nas qualidades que o distinguem das outras artes – a presença, a efemeridade, a palpabilidade – estamos num momento em que se procuram novas formas de fazer teatro, e de escrever teatro. Portanto, um momento de perplexidades e multiplicação das formas de fazer. Perplexidades sobre o trabalho e o papel do dramaturgo e do texto no processo teatral, algumas das quais tentei dar aqui conta. São perplexidades para as quais as respostas terão de ser sempre provisórias e pessoais e fundamentais para a prática e criação artística de cada dramaturgo.

Este foi apenas um olhar de relance sobre algumas das questões que se me têm vindo a levantar. Esbocei, é certo, algumas tentativas de resposta. Não creio que essas respostas sejam científicas, ou mesmo universais, nem acredito que tenham de o ser. Afinal, tal como as palavras ditas são efémeras, o espectáculo apresentado é efémero, a nossa própria vida é efémera, creio que as respostas às questões artísticas raramente são mais do que escoras provisórias no processo de construção da obra de arte.

Referência Bibliográfica

- ARISTÓTELES (2004) Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BALL, David (s/d) Para trás e para a frente. São Paulo: Perspectiva
- BARTHES, Roland (1987) A Aventura Semiológica. Lisboa: Edições 70
- BARTHES, Roland (2001) O Prazer do Texto. Lisboa: Edições 70
- BENJAMIN, Walter (1968) Illuminations. Nova Iorque: Schocken
- BENJAMIN, Walter (1992) Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d'Água
- BERGER, John (2006) Modos de Ver. Lisboa: Edições 70
- BORIE, Monique Rougemont, Martine de Scherer, Jacques (org.) (2004) Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BOURDIEU, Pierre (1991) Language & Symbolic Power. Oxford: Polity Press
- CAILLOIS, Roger (1972) O Mito e o Homem. Lisboa: Edições 70
- CAILLOIS, Roger (1990) Os Jogos e os Homens. Lisboa: Cotovia
- CARRIERE, Jean-Claude (2001) Raconter une histoire. Paris: LA Fémis
- CASTAGNO, Paul C. (2001) New Playwriting Strategies – A Language-Based Approach to Playwriting. Londres: Routledge
- DANAN, Joseph (2010) O que é a dramaturgia. Lisboa: Licorne
- DELEUZE, Gilles (1998) Foucault. Lisboa: Vega
- DELEUZE, Gilles (2007) Nietzsche. Lisboa: Edições 70
- DROMGOOLE, Nicholas (2001) The Playwright as Rebel. Londres: Oberon Books
- DUVIGNAUD, Jean (1971) Spectacle et société. Paris: Mediations
- DUVIGNAUD, Jean (1972) Sociologie de l'art. Paris: PUF
- DUVIGNAUD, Jean (1999) Sociologie du théâtre. Paris: PUF
- ECO, Umberto (2002) Tratado Geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva
- EGRI, Lajos (2007) The Art of Dramatic Writing – Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. N/a: BNPublishing
- ELAM, Keir (1994) The Semiotics of Theatre and Drama. Londres: Routledge
- FOUCAULT, Michel (1997) A Ordem do Discurso. Lisboa: Relógio d'Água
- FOUCAULT, Michel (2000) O pensamento do exterior. Lisboa: Fim de Século
- GUÉNOUN, Denis (2005) O teatro é necessário? São Paulo:

Perspectiva

GUINSBURG, J. COELHO NETTO, J. TEIXEIRA e CARDOSO, Reni Chaves (2006) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

HATCHER, Jeffrey (1996) *The Art and Craft of Playwriting*. Cincinatti: Story Press HUIZINGA, Johan (2003) *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70

LAGARCE, Jean-Luc (2000) *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs

MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega

MONTEIRO, Paulo Filipe (2011) *Drama e Comunicação*. Coimbra: IUC

POOLE, Adrian (2005) *Tragedy – A Very Short Introduction*. Oxford: OUP

REBELLO, Luiz Francisco (2000) *Breve História do Teatro Português*. Lisboa: PEA 5.a edição

RYKER, Arnauld (2004) *O Reverso do Teatro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

RYNGAERT, Jean-Pierre (1992) *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: ASA

RYNGAERT, Jean-Pierre (1998) *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002) *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras

SARRAZAC, Jean-Pierre (2009) *A Invenção da Teatralidade*. Porto: Deriva

SHAW, Philip (2006) *The sublime*. London: Routledge

SILVA MELO, Jorge (2007) *Século Passado*. Lisboa: Cotovia

SINISTERRA, José Sanchis (2003) *Dramaturgia de Textos Narrativos*. Ciudad Real: Ñaque

SWEET, Jeffrey (1993) *The Dramatist's Toolkit – The Craft of the Working Playwright*. Portsmouth: Heinemann

TALBOT, Armelle (2008) *Études Théâtrales – Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*. Louvain: UCL. Vol. 48

TANNEN, Deborah e Saville-Troike, Muriel (1985) *Perspectives on Silence*. Londres: Ablex

VAN ITALLIE, Jean-Claude (1997) *The Playwrights Workbook*. Nova Iorque: Applause

WILLIAMS, Tennessee (1978) *Where I Live – Selected Essays*. Nova Iorque: New Directions

WRIGHT, Michael (1997) *Playwriting in process – Thinking and working theatrically*. Portsmouth: Heinemann