

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**RELAÇÃO DO TEXTO COM O SEU PÚBLICO, SEGUNDO TEORIAS DE
ROLAND BARTHES E JEAN-PIERRE SARRAZAC:
RELATÓRIO DE ESTÁGIO NO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Inês Guedes Pereira

Lisboa, Maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**RELAÇÃO DO TEXTO COM O SEU PÚBLICO, SEGUNDO
TEORIAS DE ROLAND BARTHES E JEAN-PIERRE SARRAZAC:
RELATÓRIO DE ESTÁGIO NO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO**

Relatório de Estágio

Inês Guedes Pereira

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Professor Armando Nascimento Rosa.

Palavras-Chave

- 1- Dramaturgia
- 2 - Teorias da cultura de Roland Barthes
- 3 - Estruturalismo e Pós-Estruturalismo
- 4 - Novo Drama - Jean-Pierre Sarrazac
- 5 - Literatura

Sinopse

Foram criadas em volta do teatro inúmeras tradições, “regras”, ditas clássicas. E quem as conhece, já as viu, trabalhou, estudou, tende a solidificar essas ideias à definição, à identidade, do teatro. Quando, na verdade, há, ou devia haver, respostas várias à pergunta: O que é o teatro?

Neste Relatório de Estágio, feito no âmbito do Estágio no Centro Educativo do Teatro Nacional São João, faço uma análise e um estudo da relação texto-público. Acompanhei várias atividades e analisei a recepção do público mais jovem ao público em geral, através dos espetáculos dentro do programa, das leituras dramatizadas, dos Clubes de Teatro, do projeto *Visitações*, e, também, algumas ações de formação de Professores.

A análise e o estudo da relação texto-público são realizados à luz de teorias expostas em vários textos críticos de Roland Barthes e dos conceitos do drama moderno e contemporâneo de Jean-Pierre Sarrazac.

Keywords

- 1- Dramaturgy
- 2 - Roland Barthes's theories of culture
- 3 - Structuralism and Post-Structuralism
- 4 - New Drama - Jean-Pierre Sarrazac
- 5 - Literature

Abstract

Numerous traditions, “rules”, called classics, were created around theater. And whoever knows them, has seen them, worked them, studied them, tends to solidify those same ideas to the definition, to the identity, of theater. When, in fact, there are, or should be, several concepts of modern and contemporary drama by Jean-Pierre answers to the question : What is theater?

In this Internship Report, done as part of the Internship at the Educational Center of Teatro Nacional São João, I make an analysis and study of the text-public relationship. I followed several activities and analyzed the reception of the younger audience to the public in general, through the theatre performances within the program, the dramatized readings, the Theater Clubs, the project *Visitações*, and, also, some teacher training dynamics.

The analysis and study of the text-public relationship are carried out in the light of theories exposed in several critical texts by Roland Barthes and the Sarrazac.

Agradecimentos

Tenho que agradecer ao meu orientador, o Professor Armando Nascimento Rosa, que, incansável e sempre com palavras perspicazes e pertinentes, me orientou e encorajou neste processo de escrita. Levarei comigo todos os seus ensinamentos.

Quero fazer um agradecimento muito especial à Luísa Corte-Real e à Teresa Batista, sem vocês este meu percurso não teria sido possível. Ficarei para sempre grata por todas as oportunidades que abriram para mim, pela vossa paciência, incentivo, benevolência e acima de tudo por todo o afeto e carinho. O Centro Educativo foi a casa onde cresci, aprendi e trabalhei.

Um agradecimento, também ele especial, ao Emílio Gomes e ao Nuno M. Cardoso, pela confiança que depositaram em mim, pelos vossos ensinamentos, pela vossa constante partilha de conhecimentos, mas também pela vossa amizade e compreensão.

Também fica a minha gratidão a toda a equipa técnica e trabalhadores do Teatro Nacional São João, pela simpatia e amabilidade com que sempre me acolheram.

E agradeço, por fim, a todos que, aqui, ainda não se encontram referidos, mas que se cruzaram comigo neste processo. Tenho a dizer que todos, sem excepção, enriqueceram o meu trabalho e o meu percurso.

Índice

Palavras-Chave.....	3
Sinopse	3
Agradecimentos.....	5
I. Introdução	8
II. Texto.....	9
1. A escrita sem estilo	9
2. A fenda da escrita: a importância do aborrecido.....	12
3. A performance do escritor.....	15
II. O teatro e o drama	17
1. O que é o teatro?.....	17
2. Teatro como conotação: drama plural e a sua performance.....	20
3. Teatro hermenêutico: é o teatro idílico?.....	30
4. Teatro e a venda da contra-comunicação	33
5. Programação plural	35
IV. Conclusão.....	39
V. Bibliografia e referências	42

“Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela (...)”¹

Aristóteles

“(...) o teatro precisa ser relançado na vida. Isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudéssemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar a vida do teatro, em toda a sua liberdade.”²

Antonin Artaud

¹ ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Edição, 2008. p. 37.

² ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p. 26.

I. Introdução

O relatório de estágio que aqui desenvolvo tem como origem o estágio curricular que realizei no Centro Educativo do Teatro Nacional São João, onde desempenhei funções de assistente de produção e encenação.

Usei esta passagem pelo Teatro Nacional São João para desenvolver um tema que sempre me causou fascínio: o texto e a ligação que este tem com o seu público. Quais são os textos prazerosos e os não prazerosos? Há textos não prazerosos? O que define o prazer?

Aqui começarei por falar nos textos e na escrita de uma forma generalizada. E no avançar dedicar-me-ei mais especificamente ao texto dramático.

Através de leituras, pesquisas, experiências e espetáculos, reuni neste relatório a informação que mais me pareceu útil para fazer o estudo da relação do público com o texto, com destaque no drama e no teatro.

No início deste estudo tinha apenas como referência base Roland Barthes. Após a leitura da sua obra *O Prazer do Texto*, soube, desde logo, que seria para mim uma enorme e enriquecedora referência. Com a leitura de mais alguns dos seus textos e por sugestões do meu orientador, o Professor Armando Nascimento Rosa, foram surgindo outros autores, Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann, Peter Szondi, RoseLee Goldberg, entre inúmeros outros.

E com a ajuda desta coletânea de autores fui desenvolvendo o meu pensamento e compreensão sobre o que nos leva ao prazer do texto, da linguagem.

II. Texto

1. A escrita sem estilo

*“(...) finge-se primeiro acreditar que é possível falar da literatura, torná-la objecto de fala; mas essa fala logo se esvazia, pois nada há a dizer do seu objecto, senão que é ele próprio.”*³

*“A arte parece comprometida, histórica e socialmente. Daí o esforço do próprio artista para a destruir.”*⁴

Roland Barthes

Como é que se avalia um texto? Segundo Roland Barthes, não o podemos fazer através da ciência nem da ideologia. Ou seja, não o podemos avaliar unicamente pelo que ele é, pela sua forma, ou por aquilo que retrata. Isso seria muito redutor, não estaríamos a avaliar a sua produção, mas apenas o seu produto - final -, avaliávamos só uma ideia geral do texto, sem nunca a abordar de facto.

Temos, então, de avaliar a sua escrita no total. Barthes dá-nos a conhecer o valor do *escrevível* de um texto. Este *escrevível* resume-se a cada pessoa, é uma abertura a outros imaginários dentro do imaginário já presente, o imaginário legível. Este imaginário legível é algo que está contido no *escrevível*, sendo o seu valor negativo. O texto legível é um produto e não uma produção. Barthes chama a todo o texto legível, clássico.

O texto *escrevível* de que se fala não é de acesso fácil. Ironicamente, não pode ser escrito. Não é uma coisa. Não é representativo, é produtivo. “É o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura.”⁵

Então, na avaliação de um texto não é, ou não devia ser, possível ter só em consideração o significante e o significado. Não estamos a avaliar um produto final terminado e fechado, mas sim uma criação ainda a ser construída - e reconstruída - pelo seu receptor, e até criador. Estamos a avaliar o texto e todo o seu pluralismo. É de salientar que quando uso a palavra *construir* falo de uma *construção* que nos é trazida através da leitura. E, logicamente, a *reconstrução* através da releitura.

É preciso incutir o hábito de tratar um texto ligando-o ao seu valor conotativo. É a conotação que revela a diferença entre os textos, é um sentido segundo constituído por um signo ou sistema de

³ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p. 35.

⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições70, LDA. , Março 2009. p.172.

⁵ BARTHES, Roland. *SZ*, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, LDA. , Setembro 1999. p. 12.

significação primeiro, a denotação. Sendo a denotação a última das conotações, apesar de se aparentar como a primeira. É ela, a denotação, que começa e acaba a leitura. É “o mito superior graças ao qual o texto finge voltar à natureza da linguagem, à linguagem como natureza (...)”.⁶

Para melhor explicar:

(ERC) R C = Conotação

(ERC) = Denotação

(E = Expressão; R = Relação; C = Conteúdo)⁷

A conotação e o seu processo duplo é o que denota a pluralidade do texto. Podemos até considerar a conotação como uma anáfora, é o que se repete em todos os textos, mas que em todos difere. Barthes clarifica, por diferentes abordagens, o que é a conotação. Topicamente, é um sentido que não está no significado nem no significante. Analiticamente, é determinada através de dois espaços: “um espaço sequencial” - sentidos que na sucessão das frases se multiplicam - e “um espaço aglomerativo” - partes do texto que trazem sentidos exteriores criando assim um aglomerado de significados. Topologicamente, é a irradiação de sentidos pelo texto. Semiologicamente, é a construção de um código que dá uma outra voz ao texto. Dinamicamente, é a *forma* a que o texto tem de se *estruturar*. Historicamente, é a literatura do significado - “induzindo sentidos aparentemente referenciáveis”⁸. Funcionalmente, é uma particularidade, um tom, um ruído criado intencionalmente pelo escritor. Estruturalmente, é um jogo entre a própria - a conotação - e a denotação, é a criação de uma ilusão necessária. Ideologicamente, é a preservação de “uma certa inocência” do texto.

Então, visto que este valor conotativo não é algo possível de se escrever, como pode o escritor garantir que o seu texto o tem?

Os escritores não conseguem controlar as *entradas* dos leitores ao seu texto. E se entendermos por *entradas* o sentido plural, e por sua vez conotativo, da leitura que cada um faz, logo nos apercebemos que é incontrolável. A conotação é um sentido segundo do texto, um sentido plural do texto. Ele vai diferir de acordo com o receptor. Por isso, o escritor não o pode prever. O importante aqui é que o texto seja construído para que esse sentido plural - segundo - não se perca. Por outras palavras, o escritor não pode no seu texto incluir o seu próprio sentido plural. E quando digo sentido - plural - de cada indivíduo não me refiro só ao singular da palavra sentido, digo também sentidos. Um texto não tem necessariamente de ter, para cada indivíduo, um e um só sentido. E também não me refiro ao significado de sentido plural como um sentido diferente para cada um. Não; um sentido plural é plural para todos inclusivamente para o próprio indivíduo.

⁶ Ibid., p.15

⁷ Ibid., p.13-14

⁸ Ibid., p.15

Mas nem o escritor, nem mesmo o leitor, se podem focar em escrever - procurar no caso do leitor - todos os sentidos possíveis. A interpretação de um texto não trata de descobrir os seus sentidos dando-lhes a verdade. Trata-se, sim, de afirmar a sua pluralidade - de sentidos -, que não é o mesmo que ser verdadeiro. Não querendo isto dizer, uma vez mais, que essa pluralidade tem como objetivo ser intencional. Se nós conseguíssemos reunir num texto todos *os seus sentidos*, teríamos um texto completo e, deste modo, teríamos um *modelo ideal - de representação*. Contudo, ao termos este *modelo*, perderíamos a diferença entre os textos, diferença que inicialmente nos levou à procura dos sentidos como resposta ao *texto perfeito*. Esta diferença não é algo que se possa identificar ou definir e a partir daí criar uma estruturação, um modelo de texto. A diferença também se perde aquando da criação de modelos de escrita.

Não devemos avaliar, estudar, analisar o texto pela sua estrutura óbvia. Devemos evitar estruturá-lo em demasia, pois se o fizermos fechámo-lo, tornámo-lo igual a qualquer outro texto, tornámo-lo desinteressante.

Barthes apela a uma escrita sem estilo e sem modelo, neutra. Apela a que o escritor frua mais a linguagem, que faça uso do seu *idiolecto*. E falando na minha área de estudo - o teatro - é algo que, indiretamente e por outras palavras, é proposto para a *salvação* do drama.

2. A fenda da escrita: a importância do aborrecido

“(…) se as palavras tivessem apenas um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse perturbar e libertar as “certezas da linguagem”, não haveria literatura.”⁹

“É estéril tentar reduzir a obra a uma pura explicitude, uma vez que então não haveria imediatamente mais nada a dizer dela e que a função da obra não pode ser a de fechar os lábios dos que a lêem(…)”¹⁰

“O aborrecimento não está longe da fruição: é a fruição vista das margens do prazer.”¹¹

Roland Barthes

Falando, ainda, na escrita e do seu *significado*.

Não podemos falar de um significado do dicionário porque esse significado é o que é, nada mais há a acrescentar. Só podemos falar da outra linguagem, daquela que está contida nessa escrita, na palavra, o seu significante, só ela, a outra linguagem, é possível de criar discussão. Roland Barthes critica a crítica antiga por esta só falar da literatura com “objetividade”. Essa crítica acaba resumida a: Literatura é literatura.

“(…) nunca ninguém contestou ou contestará que o discurso da obra tem um sentido literal, de que a filologia, se necessário, dará informação; a questão está em saber se se tem ou não o direito de, nesse discurso literal, ler outros sentidos que o não contra digam; não é o dicionário que dará resposta a esta questão, mas sim uma decisão de conjunto sobre a natureza simbólica da linguagem.”¹²

Não olhar a essa outra linguagem e analisar unicamente a forma e a linguagem primeira é apenas a criação de uma estruturação desnecessária, cansativa e exaustiva do texto. É um fechar dos textos. É colocá-los em *caixas*, é não deixar que se expandam, que se alarguem, que sejam plurais. É um texto fechado e, por sua vez, uma leitura fechada também.

Esta leitura singular - não plural - é algo que, na minha experiência, aconteceu no ensino escolar, do básico ao secundário. Há um “(…) estruturalismo “escolar” que consiste em elaborar o “plano” de uma obra”¹³.

⁹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p.50

¹⁰ Ibid. p.68

¹¹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições70, LDA. , Março 2009. p.148

¹² BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p.19

¹³ Ibid. p.18

Nesta minha passagem pelo Centro Educativo do Teatro Nacional São João, tive a oportunidade de acompanhar leituras dramatizadas de obras contidas dentro do programa nacional de leitura. Obras como: *Teatro às Três Pancadas*, António Torrado; *O Príncipe Nabo*, Ilse Losa; *Os Piratas*, Manuel António Pina; *Leandro, Rei da Helíria*, Alice Vieira; *Falar Verdade a Mentir*, Almeida Garrett; *Farsa de Inês Pereira*, Gil Vicente; *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente; *Capitães da Areia*, Jorge Amado; *Felizmente há luar!*, Luís de Sttau Monteiro.

E aqui deparei-me com uma realidade muito semelhante à minha, da altura. Alunos que quando questionados sobre a obra em estudo debitam um acumular de regras, características e elementos superficiais do texto. E quando levados a pensar numa outra dimensão, numa outra linguagem - a plural -, sentem-se inseguros e sem resposta por considerarem que tudo o que poderão dizer não está correto ou não se enquadra no modelo que estudaram da obra.

Nestas leituras dramatizadas, orientadas por excelentes formadoras, Rita Pinheiro, Rita Reis e Rosário Costa, os alunos vêem e encontram a sua voz ouvida no texto. Deixou de ser um texto que foram forçados a ler para ser um texto prazeroso.

O prazer do texto está aí. Na linguagem incerta, dúbia, plural e ligada aos símbolos. O que é necessário e pertinente procurar num texto é uma voz nossa.

“Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler. (...) Este eu que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos”¹⁴. O texto depois de alguém o ler fica *maior, mais escrito*. Podemos dizer que esse alguém, que o lê, dá-lhe um subtexto, um sentido plural.

A objetividade e subjetividade são conceitos que não concordam com o valor do acrescento feito pelo leitor. Mas “[a] leitura não implica riscos de objetividade ou de subjetividade (ambos são imaginários) senão quando definimos o texto como um objecto expressivo (que se oferece à nossa própria expressão), sublimado por uma moral da verdade (...) ler não é um gesto parasita (...)”¹⁵.

E é nesta procura pela multiplicidade de sentidos que encontramos o prazer associado ao texto. E descobrimos que ele vem, ironicamente, a par com o *aborrecido*. E este aborrecido não é o aborrecido preso ao lado pejorativo da palavra. Mas, sim, um aborrecido necessário, que sem ele tudo o resto não existiria. Não haveria a criação de uma tensão até ao prazer do texto. A fenda, o silêncio, o desvio, o prazer é este espaço entre o aborrecido e o clímax, que não é necessariamente o clímax do texto, é apenas o momento de fruição do leitor.

Estes conceitos de fenda, silêncio e desvio, são explorados por Barthes e Sarrazac. A fruição do leitor no texto não está sempre a acontecer. Até porque o leitor não lê o texto todo de forma igual, haverá partes que são lidas mais rápidas, outras mais lentas. E a fruição ocorre quando é encontrado o

¹⁴ BARTHES, Roland. *S/Z*, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, LDA., Setembro 1999. p. 16

¹⁵ *Ibid.* p.16

silêncio, quando se dá um desvio na narrativa, uma fenda, uma quebra. E este acontecimento não é controlável nem pelo escritor nem pelo leitor. O escritor não pode, nem consegue, escrever o silêncio, e o leitor não consegue ler só os momentos que lhe causaram fruição. São conceitos tão incertos que mesmo numa re-leitura podem diferir.

3. A performance do escritor

“Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, teríamos de incluir nela: a escrita em voz alta.”¹⁶

Roland Barthes

“(…) seria perigoso e ilusório acreditar que teríamos acabado, hoje, com a evolução de uma escrita específica para teatro e com aquilo a que se chama uma peça de teatro.”¹⁷

Jean-Pierre Sarrazac

Outros conceitos também diretamente ligados com o prazer do texto são o logro e a tensão. Numa obra é necessária a criação de enigmas que no decorrer da ação irão levar o leitor de uma pergunta a uma resposta. Mas essa resposta, para que haja, de facto, uma obra, vem associada a um determinado número de demoras, de não respostas, de conflitos, de omissões, de mentiras, enfim, de logro. É ele, o logro, que cria mais narrativa e ação. Cria mais desejo no leitor de saber a resposta. Sem o logro saberíamos tudo de imediato, tínhamos acesso a todas as respostas, e por isso não haveria necessidade de uma história. Neste criar de narrativa é preciso que o escritor *pinte, despinte e repinte* várias vezes os enigmas. Que introduza variados códigos. Onde todos os sentidos aí criados, numa mistura de recortes, montagens, composições, adaptações componha a paisagem final. Onde todos os detalhes e particularidades têm o seu lado verdadeiro e real, mesmo que no produto final não se vejam representados.

Na narrativa - e também no drama, tema a ser explorado mais à frente - os códigos hermenêuticos estruturam as demoras, o logro, até à descoberta da verdade e, por sua vez, ao fim da narrativa.

O que nos leva a constatar que todo, e qualquer, ato de ler é um ato paradoxal. Se a narrativa se rege por manter o enigma, quando este acaba atingimos um bloqueio, um fim. Isto é, antes de se conhecer as respostas aos enigmas propostos *vivemos* numa indecisão, vamos de um quer saber a um não quer saber, de uma possível resposta a outra possível resposta, negando o sentido de todas. O que se propõe, então, para que a narrativa não morra, não é que não se responda aos enigmas - já que desse modo só teríamos uma coletânea de enigmas vagos -, é que dentro de todos os enigmas criados alguns desses permanecem em aberto, que nunca cheguem a encontrar, na narrativa, a sua resposta. Essa resposta fica reservada ao prazer do leitor.

O escritor neste logro faz uso de dois códigos: o código simbólico, com o seu valor conotativo, e o

¹⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições70, LDA. , Março 2009. p.181

¹⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*, tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A. , 2002. p. 236

código hermenêutico. O primeiro pretende mostrar que a hesitação na resposta é algo propositado e com um significado, um sentido, que leva ao acrescento de detalhes da personagem, do espaço, da ação, ... Já o segundo é apenas a suspensão da resposta.

E terá o escritor de optar por escrever segundo um ou outro código? Haverá mais valor num do que no outro? A resposta a estas questões é: não. Estamos perante um “e/ou”. E assim deve permanecer, optar seria fechar o texto a uma só voz (a um só código), seria terminar com o seu plural. E este constante limbo entre o saber e o não saber é a performance do escritor.

Todo o escritor já sentiu o “medo obsessivo de não comunicar o sentido”.¹⁸ Mas o que é verdadeiramente este sentido que ele tem medo de não comunicar? É primordial que este sentido esteja contido na obra? Ou é somente o seu cunho? Atrevo-me a dizer que em grande parte dos casos não passa de uma assinatura, de um sentido que está enraizado na mente do escritor e que este quer que todos o conheçam e aceitem como verdadeiro. A linguagem tem de se libertar da palavra e o escritor tem de se libertar da linguagem. Ele não pode querer fechá-la e prendê-la ao seu imaginário, ao seu idiolecto. Tem de querer atingir a uma síntese dos sentidos. “(...) uma obra é “eterna” não porque imponha um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único (...)”¹⁹

Já numa ligação ao drama e ao teatro temos o conceito de um autor rapsodo, muito abordado por Jean-Pierre Sarrazac. Este autor tem como função moldar, colar, recortar o seu texto, a sua língua, as suas ideias, a sua “performance”, de forma simples e indiferente. Neste moldar, neste encontrar o desvio, a tensão, o logro e o prazer, ele tem de escutar o silêncio da língua. Tem de ter consciência desse silêncio, e se ele está, efetivamente, presente. Tem de manter a conotação de sentidos, o pluralismo. Diria que deve olhar o texto não só como um dramaturgo, mas também como um dramaturgista.

¹⁸ BARTHES, Roland. *S/Z*, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições70, LDA. , Setembro 1999. p. 64

¹⁹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p.49

II. O teatro e o drama

1. O que é o teatro?

“(…) *embalsamámos respeitosa­mente a linguagem dos escritores mortos e recusamos as palavras, os sentidos novos que chegam ao mundo das ideias: o sinal de luto afecta aqui o nascimento, não a morte.*”²⁰

Roland Barthes

Foram criadas em volta do teatro inúmeras tradições, regras, ditas clássicas. E quem as conhece, já as viu, trabalhou, estudou, tende a solidificar essas ideias à definição, à identidade, do teatro. Quando, na verdade, há, ou devia haver, respostas várias à pergunta: O que é o Teatro?

A identidade do teatro é algo que se vai construindo e descobrindo no avançar do tempo, com novas formas, novas culturas, novas ideias. Não há um modelo correto, uma resposta ideal, da definição de teatro. O teatro é plural. Por isso, o teatro cria a sua própria identidade. Criar um modelo base é fechá-lo, é não permitir que ele se expanda, que se alargue. É torná-lo inerte, desinteressante.

Gostamos de um determinado género de teatro porque fomos *ensinados* a gostar e a acreditar que ele é assim e não de outra maneira. Desde tenra idade que somos *programados* em tudo, não falo só na definição de teatro, até porque não são muitos os que por ela se debruçam caindo, então, na definição do drama. Destruir esses pilares criados e enraizados, esses ideais de uma vida utópica, perfeita e sempre com uma definição exata, verdadeira e única, é um caminho árduo e trabalhoso, poucos são, os corajosos, que por ele se aventuram; talvez por falta de interesse, de empenho, de perseverança. Ou talvez porque, também, assim o foram *programados*, para a não procura da identidade. Ou até por não haver, de facto, uma resposta e por isso torna-se vã toda e qualquer procura. Digo, desde já, que esta última opção é um paradoxo. Para sabermos que não há resposta temos, *a priori*, de ter procurado por ela e descoberto, por anulação de hipóteses, que a resposta é, efetivamente, não haver resposta.

E esta pergunta gera, entre estudiosos e historiadores, muitos confrontos. Mas todos *lutam*, à sua maneira, para a *salvação* do teatro. E é importante ter sempre em conta a época em que viveram e desenvolveram as suas teorias. E que todos contribuíram para a *definição* que temos hoje.

“O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos - encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro numa linguagem - palavras escritas, música, luzes, sons - indica sua perdição a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua

²⁰ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p. 28

limitação.”²¹

Antonin Artaud na sua abordagem à problemática do teatro e do drama assume o teatro e a cultura como o “verdadeiro espetáculo da vida”. E onde a arte, a sua definição de arte, é algo sagrado e reservado a um grupo de pessoas, *intelectuais*, que a *compreende*. Pergunto-me se a Artaud não acredita, realmente, que o teatro seja arte ou se apenas não consegue conceber o teatro ligado à *ideal definição* de arte. Creio que a segunda hipótese seja a mais plausível. E, se calhar, era de igual modo pertinente não só repensar a definição de teatro mas também a definição de arte.

E para que serve o teatro? Um outro tema bastante debatido. Pelo meu estudo e pesquisa constante na área, ousou dizer que uma das suas funções é questionar o seu público, criar no espectador um pensamento crítico, de si mesmo e do mundo. E com isto não quero dizer que o teatro responde, ou tem como objetivo responder, às questões que coloca. Não considero ser essa a vocação da arte. Essa é, ou deveria ser, a nossa vocação.

Devemos ir ao teatro “(...) não tanto para ver, mas para participar.”²². Artaud ainda acrescenta: “(...) é impossível dispensar o público, que se torna aliás parte integrante de nossa experiência.”²³“Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intato.”²⁴.

Não nos devemos contentar com a leitura preguiçosa, a *leitura de entretenimento* (Lukács²⁵), e, neste caso, com o espetáculo não plural e incapaz do questionamento. Essas artes desta definição de *entretenimento* transformam o seu público em meros espectadores, preguiçosos e confortáveis no seu *des-conhecimento*. Elas *agradam* por serem triviais, superficiais, o seu conteúdo só paira envolta da *interioridade*. São exteriores ao conhecimento, ao questionamento, ao pensamento crítico. E isto não é, de todo, um apelo à escrita *intelectual*, para *sábios mestres*, para uma *elite*. É um apelo a que a escrita seja pensada em prol de todo o seu público, provocando-o para que ele explore o seu diálogo interior e exterior. Mas também não é uma escrita explicativa e pueril, não é esse o contrário da linguagem intelectual de que falava. É, apenas, uma escrita plural, plural no sentido dado por Barthes, e livre do seu lado pretensioso. “Todo sentimento forte provoca em nós a idéia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento.”²⁶

Vejo o teatro como a arte de representar o texto plural. O processo de criação de um espetáculo deve

²¹ ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p.7 e 8

²² ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.27

²³ Ibid. p.30

²⁴ Ibid. p.31

²⁵ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.

²⁶ ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p.79

passar por esse levantamento do texto plural, da multiplicidade dos sentidos, do dramaturgo, do dramaturgista, do encenador, dos atores e mesmo de todos os outros ofícios, nunca menos importantes, como a luz, o som, a cenografia, os figurinos, e onde também o diálogo com o público está incluído. O teatro é para mim uma arte da conotação.

2. Teatro como conotação: drama plural e a sua performance

*“Enquanto estudiosos do teatro, não devemos fazer uma aproximação do presente com os olhos de um arquivista, daí termos de encontrar uma saída para este dilema ou, pelo menos, tomar uma atitude em relação a ele.”*²⁷

*“(…) as convenções de cariz museológico constituem uma maior ameaça para a tradição do texto escrito do que as formas radicais de lidar com ele.”*²⁸

Hans-Thies Lehmann

*“(…) já não é possível, já não deveria ser possível, (…) policiar uma arte e pretender dela falar.”*²⁹

Roland Barthes

Desde Aristóteles, a Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck, Brecht, Sartre, Beckett, Handke, entre muitos outros dramaturgos do passado e do presente, até à dramaturgia que se faz neste momento, o drama e o teatro conheceram o seu progresso e re-progresso, evolução e re-evolução. Falemos do drama moderno, que surgiu em face de uma crise do drama burguês, e confrontemo-lo com o teatro pós-dramático. Este *novo* teatro foi desenvolvido sobre a premissa de que o *antigo* já não era mais praticável. Teríamos, então, de esquecer esse teatro, antigo, e começar do zero. O que na minha opinião não é a melhor abordagem à crise de um drama que se diz estar a *morrer*. É o objetivo matá-lo de vez e criar um outro ou reanimá-lo?

“Na Europa, o teatro é aristotélico há vinte e quatro séculos: ainda hoje, em 1955, sempre que vamos ao teatro, quer seja para ver Shakespeare ou Montherlant, Racine ou Roussin, Maria Cassarès ou Pierre Fresnay, quaisquer que sejam os nossos gostos ou o nosso partido, decretamos o prazer e o tédio, o bem e o mal, em função de uma moral secular cujo credo é este: quanto mais o actor incarna o seu papel, mais o teatro é mágico, e melhor é o espetáculo.”³⁰ E é indubitável que “ainda hoje”, em 2021, este modelo, fundado por Aristóteles, prevalece. É certo que ao lado de outros modelos, mas é um modelo tão enraizado na história do teatro e do drama que é difícil a fuga a ele. É um modelo de representação apoiado no conceito de *mimese*, a imitação da natureza. E esta imitação vem de um lado mais emotivo e intuitivo do ser humano. “Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as

²⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p. 22

²⁸ *Ibid.*, p.75

²⁹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p. 32

³⁰ *Ensaio crítico: A revolução Brechtiana*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.59

coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser.”³¹

Contudo, o modelo proposto por Aristóteles é minucioso, pois, na sua opinião, “(...) a beleza reside na dimensão e na ordem (...)”³². A tragédia é composta pelo enredo, caracteres, pensamento, elocução, música e espectáculo, sendo este último, para si, o menos importante apesar de ser o que mais atrai o público. O espectáculo é o elemento com menos arte e poética, pois, para Aristóteles, o “efeito da tragédia” resiste mesmo sem a apresentação e os atores. A qualidade ou o valor devem-se, maioritariamente, ao poeta.

Denis Diderot (1713-1784), apoiando-se no realismo, acreditava que o teatro deveria ser uma representação fiel do real. E que deveria ser feito com o maior rigor e perfeição. Cada apresentação deveria ser, preferencialmente, igual às anteriores, onde os atores para atingir essa perfeição deveriam se desligar da sua paixão, das suas emoções, da sua intuição, e, através de um uso exímio da técnica, fazer uma representação verosímil do real. Diderot expõe a necessidade do modelo ideal da representação de um sentimento. O que é esse modelo ideal? Existe um modelo ideal?

Não creio que seja possível atingir a *perfeição* de uma representação. Se uma representação nunca pode ser mais do que uma representação, então ela em nenhum momento poderá ser real, é apenas a imitação do real. O que me leva a concluir que, por defeito, ela é imperfeita. E não creio que um ator, *alma viva*, seja capaz de representar de igual forma em todas as suas representações. Nem concordo, caso seja possível para alguma *alma* o fazer, com essa busca pelo estático. No entanto, subscrevo quando Diderot afirma que o ator não deve ser “possuído pela paixão”, mas não acredito que seja necessário levar ao outro extremo, à *perfeição* estática. Sendo a representação um ofício acredito que tenha de haver uma harmonia entre *paixão* e técnica, pois este ofício não deixa de ser um ofício. Porque dentro da natureza há a alma e dentro da alma há a natureza. Mas é preciso referir que Diderot assume que nem todas as representações têm de ser iguais. Contudo, só válida a diferença quando ela vem associada ao *aperfeiçoamento da perfeição*. “Se há alguma diferença de representação para outra, é sempre com vantagem para a última.”³³

Haverá então a perfeição? Mesmo para Diderot? Penso que Diderot acredita que o processo da representação é um aperfeiçoamento constante até à eventual perfeição. Em certa parte, estou de acordo. Acredito que o trabalho do ator é esse aperfeiçoar constante, mas através de um processo tentativa-erro, sem nunca chegar efetivamente à perfeição, por esta representar uma utopia. Acredito que a *perfeição* - utópica - é atingida quando o erro é uma possibilidade real, natural. Mas, mais uma vez, há sempre diferentes interpretações do que é realmente perfeito. Eu vejo o processo que Diderot descreve como estático, mas reconheço que vem de sua ambição de atingir um modelo perfeito, que

³¹ ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Edição, 2008. p.97

³² Ibid. p.51

³³ DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*, tradução de José A. Moniz. Lisboa: Guimarães Editores, Junho 2000. p.25

até considero algo louvável. Julgo que Diderot veria o meu processo como emotivo levado pelo sentimento excessivo e absurdo, do não controlo do erro. E eu talvez estaria de acordo com Diderot se falássemos apenas de uma representação ou até mesmo, talvez, da representação no cinema, visto que Diderot não elimina totalmente o erro caso o seu fim seja o aperfeiçoamento. Contudo, eu vejo o teatro como um lugar onde o erro pode ou não acontecer, e acredito que seja esse limbo entre a harmonia da experimentação do erro com a técnica que torna a representação *perfeita*. Pois se é o teatro uma tentativa de representação do real, do natural, não devemos então ter sempre em conta essa imprevisibilidade?

Diderot diz que o “(...) autor que deixar menos que imaginar ao grande comediante, é o maior dos poetas”³⁴ Esta é uma ideia em que o texto é considerado o elemento base do teatro. Mas também dá a entender que é um texto no qual a linguagem plural não se vê representada, um tipo de texto onde os enigmas encontram sempre as suas respostas no desenlace, respostas essas que pertencem ao autor.

Diria que uma das principais diferenças entre o processo de Aristóteles e de Diderot é que o primeiro apela a que o trabalho, neste caso, do ator seja assente num lado mais interpretativo, onde a intuição e a experimentação têm um papel mais ativo e livre; e o segundo representativo, enclausurado na técnica. Bertolt Brecht (1898-1956) e o teatro épico surgem como uma alternativa ao teatro dramático, no entanto ele está, ainda, muito ligado a ideais clássicos. E querendo se afastar das tradições do dramático enraizou as tradições do teatro épico. É indiscutível que foi uma grande inovação, e que pode, e deve, ser considerado um impulsionador para o que viria a ser um suposto fim da crise do drama. É um início para toda uma cultura de experimentação e inovação. “(...) creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.”³⁵. Onde “(...) a arte pode e deve intervir na história (...)”³⁶Brecht apresenta um modelo contrário ao dramático, onde a mudança e também a faculdade de fazer mudar são agora uma possibilidade, e diria que esta é uma característica de extrema importância para toda a dramaturgia que o sucedia. “(...) o teatro deve deixar de ser mágico para se tomar crítico (...)”³⁷.

Brecht, no teatro, apelava, e bem do meu ponto de vista, ao uso consciente de outras artes para *engrandecer* o espetáculo. “Enquanto a expressão “obra de arte global” significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser “com-fundidas”, todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de *per se*, na medida em que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros.”³⁸ Encontramos aqui uma proposta onde o texto falado já não

³⁴ Ibid. p.44

³⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. p.7

³⁶ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A revolução brechtiana*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.60

³⁷ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A revolução brechtiana*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009. p. 60

³⁸ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. p.17

é a arte com maior importância. Mas sim parte de um grupo onde todos os elementos se completam entre si. E onde há uma crucial preocupação pela procura do *prazer* e em como ele, o prazer, pode ser o objeto capaz de potencializar o pensamento crítico do espectador. “O caráter de diversão, já apontado, revela-se, portanto, não só na forma, como, também, no tema. Deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar a análise um objeto de prazer.”³⁹

No teatro épico há um distanciamento entre o ator, o texto e também o público, sendo isto uma forma de apelo à reflexão sobre as problemáticas propostas pelas ações representadas. “(...) o espectador nunca se deve identificar completamente com o herói, de modo a manter-se livre para julgar as causas, e depois os remédios para o seu sofrimento;”⁴⁰ E é com esse distanciamento que o espectador não se deixa levar pela parte mais emotiva do seu *ser*, onde o espetáculo já não tem como único objetivo ser capaz de *fazer sentir*, como no modelo aristotélico. “(...) o público só deve semicomprometer-se no espetáculo, de modo a “conhecer” o que aí é mostrado, em vez de a ele se submeter (...)”⁴¹. Mas é importante referir que “(...) a sua moral não tem nada de catequístico, ela é, na maioria das vezes, estritamente interrogativa.”⁴² É, como disse, um apelo ao pensamento crítico.

No entanto, no meu entender, o excesso de zelo pela estrutura e pela forma afeta, em parte, o plural do texto ou do espetáculo. Mesmo, contrariamente à tragédia, sendo a forma épica uma pluralidade de ações. Aspecto inspirador, a meu ver, para a evolução da dramaturgia, em oposição a Aristóteles que acreditava que “(...) assim como nas outras artes imitativas a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção uma (...)”⁴³.

E é preciso ter em consideração que “[e]picizar o teatro (...) não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama.”⁴⁴

György Lukács (1885-1971), numa abordagem, diria dogmática, afirma que “[a] evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma

³⁹ Ibid. p.15

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Ensaio crítico: A revolução brechtiana*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009. p. 60

⁴¹ Ibid. p. 59

⁴² BARTHES, Roland. *Ensaio crítico: As tarefas da crítica brechtiana*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.100

⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Edição, 2008. p.53

⁴⁴ Definição de Épico/Epicização por Laurence Barbolosi e Muriel Plana em SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.61

possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos”⁴⁵. E é deste carecer de “novos tipos”, novas formas, a que ele dedica a sua abordagem.

Posteriormente à leitura da sua obra *Teoria do Romance* (1965), pergunto-me se o objetivo de um criador, para Lukács, deva ser: atingir o conhecimento de toda a realidade para, em seguida, se poder tornar totalmente *livre* de modo a atingir a harmonia entre a realidade e o abstrato (a *alma*)? E, à vista disso, atingir a perfeição, a totalidade, num processo de busca pessoal?

“(…) [A] peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.”⁴⁶. Para Lukács este “claro autoconhecimento” é, creio eu, o centro da arte, onde ele não consegue compreender o fascínio pela escrita *do banal, e vazio, quotidiano*.

Concordo que devemos ambicionar à harmonia entre realidade e abstrato para a descoberta da *forma* da arte, mas não através de um processo fechado. Lukács, no meu entender, considera a forma - a estrutura - a *essência*. Já Barthes, opinião com a qual me identifico, vê essa *essência* no conteúdo, escrito e não escrito. Vê a *essência* nas formas, onde está abrangido todo o plural da palavra. Na abordagem de Lukács é de maior importância o meio como se trata um assunto do que o assunto em si.

Edward Gordon Craig (1872-1966) fica conhecido pela sua abordagem inovadora à dramaturgia e ao texto dramático. Apela ao afastamento entre drama e teatro, e afirma, avidamente, a extrema importância de um trabalho mais ativo do encenador. Quando questionado sobre o afastamento do teatro e o texto dramático, propriamente dito, responde com: “Parece-me evidente que quando um homem empreende um trabalho, não se serve da mão do vizinho para o fazer, para depois nos vir dizer: “isto é trabalho meu”.”⁴⁷ Resposta com a qual tem algumas reservas. Não considero que seja apropriação ou um trabalho *explorador* do dramaturgo se a criação for regida por um diálogo com toda a componente da criação, desde o dramaturgo ao encenador, atores e técnicos das outras artes do espectáculo, e onde as possibilidades interpretativas são sempre inúmeras.

Craig, em oposição ao realismo, vê o modelo simbolista como o mais promissor da arte. “Porque não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas também a própria fonte de toda a vida; só com a ajuda de símbolos a vida nos é possível e não deixamos de recorrer a eles.”⁴⁸. Modelo com o qual simpatizo, pois considero ser um dos mais favoráveis à criação da ilusão do teatro e que provocativamente apela ao pensamento crítico do seu público.

Na abordagem feita por Artaud (1896-1948), que se influencia em muitos conceitos de Craig, é-nos

⁴⁵ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000. p. 158 e 159

⁴⁶ Ibid. p.82

⁴⁷ CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*, tradução de Sebastião Rodrigues. Lisboa: Editora Arcádia, 1964. p.135

⁴⁸ Ibid. p.300

apontado que o espectador, *a priori*, não acredita na ilusão do teatro. E que por isso, para *salvar* o teatro - note-se que Artaud não acredita na salvação do teatro -, ele, Artaud, eliminaria autores como Henrik Ibsen. Creio que esta afirmação surge, usando o caso de Ibsen, da não possibilidade de se representar o real. Incoerência já referia, aqui, anteriormente. E como Artaud não acredita nesse naturalismo do drama moderno propõe que a única forma para que, de facto, o espectador *acredite* na ilusão é ir ao extremo dessa ilusão. E que através do abstrato, do surrealismo, se “agite” o espectador. “O teatro é a coisa mais impossível de salvar no mundo. Uma arte baseada inteiramente em um poder de ilusão que é incapaz de proporcionar não tem outra coisa a fazer senão desaparecer.”⁴⁹. Para Artaud o teatro só é feito dessa ilusão, e que o espectador tem forçosamente de ser *enfeitiçado* por ela para que o *propósito* do teatro seja cumprido.

Então, como ele não crê num público que admite uma representação fiel do real, propõe que seja feito um contrapeso, uma harmonia, entre a ilusão e o real. E esta “harmonia” que Artaud propõe tem como resultado, ironicamente, a não harmonia, o surreal, o choque com a realidade.

“(...) as obras que representamos pertencem à literatura (...)”⁵⁰, diz Artaud. Temos a obra e temos o teatro, na transição da obra para o palco, por muita *harmonia* entre *alma* e *realidade* que haja na obra, tem de se repensar no processo novamente, tem de se ter em conta os novos elementos, o palco, o público, elementos esses que vieram *perturbar* a harmonia existente, que só estava pensada para a obra em si. Pois se já está incutido no público que a representação do real num livro é de facto uma realidade, no teatro torna-se mais difícil, pois estamos a lidar com uma representação do representado real. E neste processo de transição perde-se a *ilusão*, a *alma*, a *transcendentalidade*. Para Artaud a noção de teatro encontra-se “(...) a meio caminho entre a realidade e o sonho.”⁵¹. E, penso que, é aí que o surrealismo, proposto por vários autores, entra. Sem ele não haveria a ilusão do *verdadeiro*. Mas deixo a nota de que já era algo pensado e até feito, talvez de forma mais subtil:

“O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor.”⁵², Aristóteles;

“(...) o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura (...)”⁵³, Lukács;

“(...) o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade.”⁵⁴, Brecht.

E “[p]or esta definição que tentamos dar ao teatro, uma só coisa nos parece invulnerável, uma só coisa

⁴⁹ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.30

⁵⁰ Ibid. p.35

⁵¹ Ibid. p. 42

⁵² ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Edição, 2008. p.46

⁵³ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000. p.107

⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. p.14

nos parece verdadeira: o texto”⁵⁵. Sendo o texto o único elemento *verdadeiro*, palpável, no teatro - no espetáculo -, então tudo o resto não o pode ser, para que seja alcançada a desejada harmonia.

Artaud, no entanto, tende a separar o drama do teatro. Mas eu acredito que o problema nunca foi só o texto, ou a palavra, ou a encenação, ou outra qualquer linguagem, falada ou não falada, escrita ou não escrita, ou um modelo ou outro. Mas sim uma falta de harmonia, de equilíbrio, no pensamento e na reflexão das linguagens que se pretende abordar e trabalhar. Cada linguagem tem o seu monólogo que tem de ser colocado em diálogo com outros monólogos, mas nunca perdendo a sua qualidade de solilóquio. Tem de haver um harmonia e equilíbrio consciente por parte dos criadores, não só um trivial uso das linguagens pela intuição ou pela negação de um outro *ideolecto*.

“(…) no teatro como em toda parte, idéias claras são idéias mortas e acabadas.”⁵⁶ É certo que o uso da palavra falada muitas vezes cai no erro de querer ser demasiado clara. Mas não tem de ser o caso. Artaud não crê que a encenação, e até mesmo o espetáculo, obedeçam a uma regra. A criação é, ou deve ser, um mero acaso. O encenador que se rege por este princípio, e segue a sua intuição sem uma ligação ao pensamento, vai obter o resultado pretendido. Isto é, o encenador que dá uso a sua *alma* para encenar, e não ao seu pensamento e razão, vai conseguir que a falta de *realidade no real representado* seja anulada, e que esta, talvez, possa vir a ser preenchida pelo espectador. “No teatro que queremos fazer, o acaso será nosso deus”⁵⁷ Aqui, nesta forma de encenação proposta por Artaud, a mítica é o acaso.

Para Artaud “(…) o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada.”⁵⁸ “No caso em que o texto conserva toda a sua importância, certamente tudo o que é dado à encenação poderá apenas terminar em um desvio puramente artístico do texto, portanto inútil e parasitário. Podemos assim concluir que o teatro só será devolvido a ele mesmo no dia em que toda a representação dramática se desenvolver diretamente a partir do palco, e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito, suficiente a si mesmo, e limitado às suas próprias possibilidades.”⁵⁹ Em parte, estou de acordo com Artaud. Mas, é certo que a sua posição, por vezes, torna-se bastante radical em relação ao texto. Eu discordo que o texto seja a barreira que impede a ilusão no teatro. E julgo que só ocorre um “desvio parasitário” se, efetivamente, se tratar de “um texto definitivamente escrito”, e mesmo nesse caso só é nocivo para o autor, o escritor da peça ou texto, visto que este introduziu o seu significado segundo e

⁵⁵ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.35

⁵⁶ ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p.40

⁵⁷ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p. 35

⁵⁸ ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p. 40

⁵⁹ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.73

assim controlou toda a ação, não permitindo uma outra *entrada*. Aniquila qualquer criação de diálogo entre o texto e o encenador, o espetáculo e também o diálogo com o espectador. “Há que restabelecer um tipo de intercomunicação magnética entre o espírito do autor e o espírito do encenador.”⁶⁰

Mas Artaud reconhece que, em todos os casos, não “(...) é necessário que se faça prevalecer a encenação sobre o texto. E a respeito disso é preciso ainda opor uma certa concepção européia de encenação, onde tudo, luz, cenário e movimento, é apenas um auxiliar, pode-se dizer, decorativo do texto, a uma concepção orgânica e profunda, onde a encenação se torna uma linguagem particular.”⁶¹. Temos aqui, uma vez mais, o convite à tão importante arte da conotação. Uma arte que não se centra no texto, nem nas respostas do escritor a ele, uma arte sem peças, mas sim com espetáculos. Creio também ser possível completar com o termo de Brecht: um espetáculo interrogativo.

“O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso.”⁶². Com o uso estático da técnica e modelos *ideais* os signos começam a se apagar, tornam-se ociosos. A linguagem tem de ser capaz de produzir imagens, uma linguagem segunda. No teatro se essa produção de imagens não for gerada torna-se improvável o nascimento da ilusão. E claro que isto se aplica a todas as outras artes.

“Substituíram certas tradições de Molière e do Odeon por determinadas tradições novas, vindas da Rússia e de outras partes. E embora procurassem livrar-se do teatro, pensavam ainda e sempre no teatro.”⁶³ Não quererá, Artaud, aqui, dizer drama em vez de teatro? Julgo que o teatro no seu todo tem como prioridade o questionamento, quer ele venha através de um texto ou não. O fundamental aqui é não outorgar a um singular da arte. É a criação de imagens - linguagens -, passíveis de serem interpretadas como são, como parecem ser e como poderiam ser, influenciando-me pela expressão de Aristóteles⁶⁴. Sendo nenhuma destas interpretações incorreta ou condenável.

“O Teatro Jarry gostaria de reintroduzir no teatro o sentido, não da vida, mas de uma certa verdade captada no íntimo do espírito.”⁶⁵ Há uma instigação por parte de Alfred Jarry, que diria ser subscrita por Artaud, a que o teatro seja um lugar de procura pela provocação e convocação da análise sobre as problemáticas ainda não descobertas no âmago do espectador, no “íntimo do espírito”. Jarry, assim como Craig, era apologista do modelo simbolista e foi um dos inspiradores do movimento surrealista. O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (1944-) faz uma abordagem semelhante à de Artaud, pelo menos relativamente ao texto e ao drama.

⁶⁰ Ibid. p. 25

⁶¹ Ibid. p.72 e 73

⁶² ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p. 42

⁶³ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.26

⁶⁴ Nota de rodapé nº31 p. 22

⁶⁵ Ibid. p.42

Lehmann propõe que se faça uso dos conhecimentos já adquiridos previamente de teatro e drama e se construa a partir daí. Ele crê que o drama, a forma dramática, mais do que estar em crise está a morrer, ou que até já está morta, que está obsoleta. E este é um ponto com o qual discordo, como já aponte na exposição, anteriormente feita, aos métodos mais extremos de Artaud. Sarrazac afirma, a meu ver, pertinentemente, que não devemos olhar para este processo do drama como uma crise, mas sim uma “mutação lenta”.

E para quê começar do zero quando há já todo um conhecimento prévio do espetáculo mesmo que através do texto? “(...) pouco importa saber se a razão está no seu desgaste, no facto de ele simular um modo de agir que já se não reconhece em mais lado nenhum, ou no facto de ele esboçar uma imagem obsoleta dos conflitos sociais e pessoais.”⁶⁶, argumenta, e no meu entender, com razão, Denis Guénoun sobre o drama, a forma dramática, o texto. Seja qual for o texto, dramático ou não dramático, pode, e deve, ter o seu lugar no teatro, acredito é que a dramaturgia, por vezes negligenciada, deve assumir um papel mais ativo e imprescindível. Note-se que quando falo de dramaturgia falo do seu todo, não só do texto. “Se a dramaturgia é da ordem das coisas em que tudo significa, compreende-se que, do teatro, ela engloba o texto, evidentemente, mas também o espetáculo, o edifício, a sua relação com o público, o trabalho do actor, a luz, etc.”⁶⁷.

No entanto, devo referir que, a ideia associada ao Teatro Pós-dramático, de que este pretende forçosamente eliminar o texto, não é, em parte, verdadeira. Ele propõe uma reforma do drama, mas no sentido de ele, o drama, se reinventar. Propõe que deixemos de fazer peças de teatro para começarmos a fazer espetáculos. O texto não como o centro, mas como parte integrante do espetáculo, onde todas *as outras partes* são igualmente indispensáveis.

Há aqui, de algum modo, uma ligação a todo o discurso de Barthes, e também ao de Artaud, sobre o texto plural e a escrita neutra e sem estilo, discutida em capítulos anteriores. Num espetáculo, mesmo sem a palavra, ocorre uma ligação entre o mesmo e o seu público, onde é criado um texto comum, um diálogo. E um espetáculo para ser um espetáculo tem sempre de criar esse texto, não escrito, não falado, não ouvido, mas sim escutado.

Por fim, não é de mais reforçar que tanto Craig, como Artaud e Lehmann quando se referem à separação ou eliminação do texto falam de uma eliminação do texto *teatral* ligado à literatura. Isto é, propõem que ao haver texto no espetáculo este deveria ser escrito *no* palco e não *para* o palco. Onde se torna evidente a ideia de que o teatro acontece no *tempo presente* e aí fica.

Mas “(...) em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de outra forma. Escrever no presente não é contentar-se em registar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na “conversão”

⁶⁶ Citação de Denis Guénoun em SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Outro Diálogo. Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de Luís Varela. Editora Licorne. p.38

⁶⁷ DANAN, Joseph. *O que é a Dramaturgia?* Tradução de Luís Varela. Editora Licorne, 2010 p.11

das formas.”⁶⁸“(…) nove de cada dez vezes, o novo é apenas o estereótipo da novidade.”⁶⁹

O teatro pós-dramático, a performance, e também a nova dramaturgia - entendo, aqui, por *nova dramaturgia* um modelo baseado no conceito rapsódico de Sarrazac e onde, também, se incluem todos os modelos dramáticos e não dramáticos do texto teatral -, parecem, talvez, na atualidade, responder a alguns dos problemas de uma sempre e constante crise do drama, e também do teatro. “(…) [A] vanguarda (...) ela pode propor novas técnicas, experimentar rupturas, amaciar a linguagem dramática, representar ao autor realista a exigência de uma certa liberdade de tom, despertá-lo da sua preocupação constante perante as formas.”⁷⁰. Penso que o que é aqui importante é uma constante procura de novas formas e não-formas. Também considero que seja necessário reavaliar as palavras *pós*, *novo* e até *vanguarda*, visto que a qualidade de novo é, como refere Barthes, muitas vezes um “estereótipo da novidade”.

⁶⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*, tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A. , 2002. p. 34

⁶⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições70, LDA. , Março 2009. p.160

⁷⁰ BARTHES, Roland. *Ensaios críticos: Na vanguarda de que teatro?*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 93

3. Teatro hermenêutico: é o teatro idílico?

“Ao sair do teatro, deve ter-se a impressão de se estar a despertar de um sono esquisito, um sono em que as coisas mais comuns tinham o encanto estranho, impenetrável, que caracteriza o sonho, não podendo comparar-se com nenhuma outra coisa”⁷¹

Stanislaw Ignacy Witkiewicz

“(…) parte-se uma taça em duas e, mais tarde, o rebordo partido identificará o mensageiro que o leva como “autêntico” ao encaixar-se na perfeição -, dir-se-á que, em si mesmo, o teatro exhibe apenas uma das partes e espera, ao mesmo tempo, a presença e os gestos do espectador desconhecido que, com a sua intuição, o seu modo de compreender, a sua imaginação, completará o todo.”⁷²

Hans-Thies Lehmann

Entre os problemas que há na concepção do drama histórico hegeliano e marxista, o maior dos perigos é o apelo à hierarquização dramática. Temos de deixar de “transformar um luxo em profissão”⁷³. Temos de nos afastar do abolicionismo da linguagem. Uma problemática muito facilmente visível no drama clássico francês e no início da crise do drama burguês; era feita uma escrita para elites. A hierarquização do drama histórico é um retroceder enorme em todo o avanço realizado no drama. É um apagar de todo um conhecimento. É um começar do zero e, ironicamente, voltar ao início, à tradição.

“Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão (...)”⁷⁴. A ideia de que a cultura é só para um pequeno grupo de pessoas não só é descabida como extremamente desatualizada. A ideia de que é só compreendida pelos *grandes estudiosos* mais descabida é. A cultura precisa de se libertar de todo este e restante elitismo de que ela é feita. É preciso repensar alguns ideais clássicos a ela ligados.

“Mas porquê, afinal, esta surdez aos símbolos, esta assimbolia? O que será, no símbolo, ameaçador? E fundamento do livro, por que motivo o sentido múltiplo põe em perigo a fala em torno do livro? E

⁷¹ Citação de Stanislaw Ignacy WITKIEWICZ que se encontra na obra: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p.92

⁷² LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p. 87

⁷³ Ibid. p.30

⁷⁴ No prefácio da obra: ARTAUD, Antonin. *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006. p.4

porquê, mais uma vez, hoje?”⁷⁵, questiona Barthes. “O simbolismo nada tem que deva assustar”⁷⁶, completa Craig.

Pergunto se será o leitor que não quer ouvir ou se são os elitistas que não querem que todos os leitores ouçam? Há efetivamente um medo escondido por parte de elites numa sociedade crítica e pensante. Mas um medo de quê exatamente?

“Singular estética esta, que condena a vida ao silêncio e a obra à insignificância.”⁷⁷. Vivemos numa sociedade de opiniões pré-fabricadas para nós. Não somos ensinados a pensar, a ter um pensamento crítico.

Quando Barthes fala da condenação da vida ao silêncio refere-se, penso eu, à não criação de uma opinião própria sobre o texto. É, então, criada para ele, leitor, uma opinião base e *ideal* da qual ele se apodera e acredita que dele veio. Este processo leva ao silêncio e à insignificância da obra, por todos terem a mesma opinião sobre ela, a opinião pré-definida. E esta não procura por um pensamento crítico vem de toda uma tradição elitista e clássica. E é nesta insignificância a que as obras são reduzidas que reside a morte da literatura, do drama, do teatro, enfim da cultura. Se já era alarmante no início da crise do drama (1880, Peter Szondi) mais o é agora.

Brecht, contrariamente ao drama histórico, tem uma abordagem bastante promissora, uma vez que aborda a história com a ideia, já falada anteriormente, da procura da fenda, do silêncio, do desvio, pelo lado conotativo da linguagem segunda, comum a todos.

E também a performance e o teatro pós-dramático vieram alargar e abranger um maior número de espectadores. A arte começa, por volta de 1926, com a introdução do modelo brechtiano, até à atualidade da nova dramaturgia, que defini anteriormente, a ser pensada com maior eficácia para o seu público e começa, também, a ser feita em função dele. Mas não quer isto dizer que é uma arte que agrada a todos. Nem isso é possível, nem é a ambição da arte. É uma arte que questiona. “A performance permite comunicar diretamente com um grande público e escandalizados espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.”⁷⁸

E será, realmente, o teatro acessível a todos? É utópico acreditar que sim. Mas acredito que tanto o drama como o teatro estão, e estarão, sempre no caminho da experimentação e descoberta do texto plural e conotativo. “(...) seria perigoso e ilusório acreditar que teríamos acabado, hoje, com a evolução de uma escrita específica para teatro com aquilo a que se chama uma *peça de teatro*.”⁷⁹

Sarrazac é apologista da abolição de géneros, do cruzamento das artes, onde evidentemente o texto

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p. 39

⁷⁶ CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*, tradução de Sebastião Rodrigues. Lisboa: Editora Arcádia, 1964. p.299

⁷⁷ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p.21

⁷⁸ GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p. 8

⁷⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*, tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A. , 2002. p. 236

dramático, o drama, se inclui. Apela a que o teatro seja um objeto cénico global, ao uso do texto como guião, e penso que Sarrazac usa a palavra guião no sentido em que o texto é um guia vulnerável a mutações e ajustes. É aconselhável “(...) um equilíbrio de funcionamento, uma significação em movimento (...)”⁸⁰.

Sarrazac vê o teatro, sobretudo, como uma arte do desvio. “No teatro, como na literatura romanesca, o desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno. Esclareçamos, todavia, que não se trata aqui de um realismo fundado na imitação do vivo, esse realismo estritamente figurativo, na tradição de Balzac e Tolstói, que Lukács coroa com o título de “grande realismo” a fim de depreciar toda a literatura dramática da modernidade, dos naturalistas a Brecht, passando pelos simbolistas e expressionistas. Não, o realismo do desvio assemelha-se antes a um realismo menor, no sentido deleuziano do vocábulo.”⁸¹. Grande realismo esse que Craig também critica e define como “(...) um modo de expressão grosseiro, bom para os cegos”⁸²

E esta “(...) arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la.”⁸³ O que se pretende não é tanto o incentivo à procura de resposta, mas sim do questionamento em si. “Esta interrogação não é: *qual o sentido do mundo?* nem mesmo talvez: *o mundo tem um sentido?* mas apenas: eis o mundo: *haverá nele sentido?*”⁸⁴

Considero que a literatura, o teatro, e outras artes, por vezes, numa posição desarmoniosa, *perdem-se* no *sentido* dessa pergunta, pois olham a como, “[p]ara o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas”⁸⁵ de que “(...) o mundo, alienado, tem necessidade (...)”⁸⁶ e tentam, de certa forma, responder a esse *desejo* preenchendo o *vazio* pelo leitor ou espectador, deixando-o na posição *confortável* de que falávamos anteriormente.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A literatura, hoje*, tradução de António Massano e Isabel Paes Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.178

⁸¹ Definição de Desvio (Desvios) por Jean-Pierre Sarrazac em SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.50

⁸² CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*, tradução de Sebastião Rodrigues. Lisboa: Editora Arcádia, 1964. p.292

⁸³ Definição de Desvio (Desvios) por Jean-Pierre Sarrazac em SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.51

⁸⁴ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A literatura, hoje*, tradução de António Massano e Isabel Paes Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.172

⁸⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. p.6

⁸⁶ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A literatura, hoje*, tradução de António Massano e Isabel Paes Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.180,

4. Teatro e a venda da contra-comunicação

“(…) as literaturas são (…) artes do “ruído”; o que o leitor consome é esse defeito da comunicação, essa falha de mensagem; o que qualquer estruturação elabora para o leitor e lhe oferece como o mais precioso dos alimentos é uma contra-comunicação.”⁸⁷

Roland Barthes

Ao termos um código cultural ao reunirmos todos os *saberes*, formamos uma ideologia. E ao escrevermos segundo essa ideologia vamos cair no uso, inevitável, de estereótipos, o que vai levar à cadência, e, por sua vez, vai tornar a escrita aborrecida. Vai destruir, de certa forma, o seu plural. Como referimos nos primeiros capítulos, ao formarmos um modelo ideal de escrita vamos transformar todos os textos no mesmo, não haverá diferença. O mesmo acontece aqui, se todos escrevermos segundo um código cultural, uma ideologia, vamos acabar por usar, todos, as mesmas linhas de expressão. E quem vai ler, vai encontrar a monotonia, vai encontrar em todos os textos o mesmo texto, mas por outras palavras. Ou as mesmas palavras num outro texto.

O logro é feito de códigos desligados. Os códigos de referência são códigos que não deixam ouvir o *ruído, a agitação*, do texto. A escrita tem de ser mais ruidosa do que esses códigos, tem de se sobrepor. Ela não quer comunicar, quer contra-comunicar. Quer a criação de uma conversa entre o escritor, o leitor e o texto. E se levarmos essa ideia para o teatro uma conversa entre o dramaturgo, o dramaturgista, o encenador, os atores, os espectadores e toda a componente do espetáculo.

Este *defeito* que nos é *vendido* não constitui a razão que nos levou a comprar, mas, no fim, acaba por ser um dos seus pontos de fruição.

Se cruzarmos este conceito com o conceito de fusão conceptual penso que encontramos um possível exemplo deste *ruído*, desta *contra-comunicação*.

Se a fusão conceptual é a fusão do concreto com o abstrato, o ruído é a fusão da comunicação com a contra-comunicação de um espetáculo. Do palco para o público estabelecemos uma relação de comunicação e essa comunicação ao atingir o público cria a contra-comunicação.

O mesmo se passa com a pintura, onde são inúmeras as semelhanças com o teatro. “A característica da paisagem, diz ela, é “estar-aí”. Imóvel sob nossos olhos. E entendo que sou eu, leitor ou espectador, que cria o movimento no interior da paisagem e que liga os elementos em presença, uma vez que tudo está disposto ali para mim – à minha disposição. Nesse texto, é explícita a comparação com a fotografia

⁸⁷ BARTHES, Roland *S/Z*, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições70, LDA. , Setembro 1999. p.111

e a escultura. É implícita, porém essencial, a comparação com a pintura.”⁸⁸. Tanto a pintura como o teatro são criadores de imagens, e o *movimento, frenético e rumoroso*, dessas imagens, expostas ao espectador, é a contra-comunicação. Artaud espera que um espectador nunca vá a um espetáculo de teatro sem sair de lá *agitado*, pois significaria que ele, o espectador, assistiu a imagens estáticas que não eram mais do que paisagens desocupadas de símbolos, “(...) “peça-paisagem” não é apenas imagem de uma paisagem. Ela é poema e (paradoxalmente) música.”⁸⁹.

⁸⁸ Definição de Peça-paisagem por Joseph Danan em SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.111

⁸⁹ Ibid. p.111

5. Programação plural

“Fazer fugir o sistema dramático (e não exauri-lo), é nisto que consiste o devir rapsódico do teatro.”⁹⁰

“A coexistência pacífica das línguas teve o seu tempo: a literatura e o teatro oferecem um campo privilegiado onde se poderá exercer a sua interação.”⁹¹

Jean-Pierre Sarrazac

“(...) autores do século XX e contemporâneos (...) escreviam e escrevem de um modo talque o teatro, para os seus textos, permanece largamente por inventar.”⁹²

Hans-Thies Lehmann

Penso que há uma preocupação, por parte dos produtores e diretores artísticos de companhias e teatros: a de que as suas programações e espetáculos sejam o mais abrangentes possíveis.

“Na atual decadência do teatro incrimina-se sobretudo o público. E isto com base nos textos de teatro que ele rejeitou, sem se perguntar o que a representação fez desses textos.”⁹³ É necessário que o teatro seja pensado em prol do público, mas não é necessariamente para lhe agradar, esse é o objetivo da “literatura de entretenimento”, como diz Lukács, e do espetáculo que não promove o questionamento, deixando sempre o público confortável e no vazio de *conhecimento*, entende-se por conhecimento a elucidação das problemáticas do mundo. E este conhecimento é adquirido quando somos expostos à linguagem plural.

Como o meu estágio foi realizado no Teatro Nacional São João, falarei de espetáculos, das companhias e criadores que fizeram parte da sua programação neste ano tão atípico. Penso que não será difícil perceber a pluralidade de géneros teatrais.

Começamos com a tragédia *Castro*, de António Ferreira trazida de forma inovadora numa encenação de Nuno Cardoso, um espetáculo onde a dramaturgia do texto manteve-se clássica, mas nem por isso menos atual. Um cenário muito próximo do naturalismo, uma interpretação dos atores que, em pequenas nuances, nos levam ao absurdo, e os figurinos como uma marca da atualidade, do *real*. E está aqui um excelente exemplo de como um texto clássico, que se manteve *fidel* ao dramaturgo, em nada perturba o espetáculo quando as restantes áreas do espetáculo são tidas com a mesma

⁹⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*, tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A., 2002. p. 232

⁹¹ Ibid. p. 166

⁹² LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. p.72

⁹³ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p.72

importância;

Uma adaptação, de extremo bom gosto, de um texto, também ele clássico, de Molière feita pela Companhia Palmilha Dentada, *O Burguês Fidalgo*, com encenação de Ricardo Alves. Onde a entrada da dramaturgia do texto foi a comicidade de Molière na peça, levando-a ao extremo. Entendendo-se este extremo pelo seu lado mais enaltecido. Cenário, figurinos e texto imbuídos do surreal e do abstrato vindo a harmonia do texto adaptado no qual encontramos ligações à atualidade.

Uma dramaturgia de 10 horas, dividida em dois espetáculos, de quatro textos de Anton Tchekov (*A Gaivota*, *O Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, *O Ginjal*), *A vida vai engolir-vos*, encenação de Tónan Quito. Aqui destaco a dramaturgia da encenação, que para mim foi o elemento mais impactante, e talvez brilhante, de todo o espetáculo. Os textos mantiveram-se autênticos, mas foram apresentados em *quadros*, misturando-se entre si. Vi, nesta dramaturgia, desde o início do primeiro espetáculo ao fim do segundo, um contar da história da dramaturgia desde o momento em que Tchekov escreveu as peças até à dramaturgia como a conhecemos hoje. E gostaria de fazer a ligação da dramaturgia *do hoje* com o conceito de autor-rapsodo de Jean-Pierre Sarrazac, e também com os seus conceitos de drama-na-vida e drama-da-vida. Ouso dizer que este espetáculo de 10 horas iniciou-se como um drama-na-vida e terminou como um drama-da-vida;

Um texto de Alan Ayckbourn, *Comédia de Bastidores*, numa encenação de Nuno Carinhas e João Cardoso, da companhia Assédio, onde o título é rigorosamente verdadeiro, pois é, efetivamente, uma comédia vista dos bastidores. Aquilo que poderia ser uma comédia tradicional tornou-se numa inversão de papéis, visto que o lado que era, outrora, por nós imaginado foi tornado real e foi-nos *imposta* a criação do enredo, dito, *principal*;

Um espetáculo de teatro documental sobre o holocausto, *Kamp*, criação de Herman Helle, Pauline Kalker e Arlène Hoornweg numa produção do Hotel Modern (Holanda). Um espetáculo sem o uso da palavra falada, mas onde o texto, a História, se fez ouvir. Em palco um minucioso trabalho de cenografia composto pela representação, em marionetas, do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. Uma representação à pequena escala, mas onde se sobrepõe todo o peso da História;

Um retrato clássico do texto *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, peça que se entendia ter sido feita para a leitura mais do que para a representação devido à sua complexidade. Nesta encenação, que diria fiel ao texto, de Rogério de Carvalho, coprodução do TNSJ e do Teatro do Bolhão, realço o exímio trabalho dos atores e da sua direção, que penso ser a harmonia que pedia um espetáculo que poderia ser marcado pelo *textocentrismo*. Aponto também o desenho de luz que proporcionou uma maior aderência à ilusão;

Uma outra encenação de Nuno Cardoso desta vez do texto *O Balcão*, de Jean Genet, um texto que, na minha opinião, se aproxima, em parte, do modelo brechtiano. Nuno Cardoso à semelhança da sua encenação da tragédia de António Ferreira, mantém-se fiel às palavras de Genet. Os figurinos e a

interpretação dos atores são os elementos que se submetem ao surreal, ao abstrato, e o cenário, diria, bastante simbolista. Diferentes níveis criados com a ajuda de plataformas onde as personagens se submetem à sua *condição* e onde *jogam* entre si com esses estatutos. Também é de referir que o espetáculo inicia-se com uma separação entre o palco e o público através de grades de ferro que são erguidas de acordo com a ação, criando uma dinâmica com o espectador;

Língua, uma criação de Cátia Pinheiro, José Nunes e Diogo Bento, um espetáculo bastante pertinente com este meu trabalho sobre a linguagem. É um espetáculo onde a Língua Gestual Portuguesa é principal, e onde é debatida a importância de uma linguagem comum, também ela plural;

Uma rádio novela trazida para palco *Airbnb e Nuvens: uma Rádio Novela*, um texto de Luísa Costa Gomes, com encenação de Manuel Tur, produzida pela companhia A Turma. Este espetáculo permite ao espectador entrar no imaginário do teatro radiofónico, é-nos mostrada toda a mecânica e é-nos aberta a *porta* da ilusão, somos, então, contemplados por toda uma pluralidade de linguagens;

Uma outra produção da companhia A Turma, um espetáculo próximo da linguagem do *stand up comedy* criado por António Afonso Parra e Luís Araújo a partir do texto *Wake up and smell the coffee* de Eric Bogosian, *Wake Up*. Um espetáculo dotado de elementos satíricos que aborda peripécias do quotidiano. Apesar de se apresentar como um monólogo o diálogo com o público está fortemente marcado pela linguagem provocatória, linguagem essa que se intensifica aquando, num certo momento do espetáculo, é apontado ao público um foco de luz;

Teatro, dança, música e comunidade, tudo no espetáculo de Ricardo Pais, *Talvez... Monsanto*, numa coprodução da Câmara Municipal de Viseu e o TNSJ que contou com a participação das Adufeiras de Monsanto. Um espetáculo polifónico que vai ao encontro do conceito de “obra de arte global”, onde todas as artes se reúnem em harmonia;

E ainda, entre outros espetáculos, destaco as criações realizadas no âmbito dos Clubes de Teatro produzidos pelo Centro Educativo do TNSJ, onde tive a oportunidade de fazer assistência de encenação, *Once Upon a Time... - A Verdade Secreta* a partir do imaginário de William Shakespeare, com encenação de Emílio Gomes e Nuno M. Cardoso e *Once Upon a Time... - Amor Em Tempos de Pandemia* que também parte do imaginário de William Shakespeare, com encenação de Emílio Gomes. O processo de trabalho iniciou-se, devido à pandemia, online e contou com uma apresentação também ela digital. Nesta primeira apresentação o grupo Sub88, composto por 40 participantes numa faixa etária de 18 e 88 anos, trabalhou os últimos atos das peças: *Hamlet*, *A Tempestade*, *Rei Lear* e *Noite de Reis*. Trabalho esse que veio servir de mote para a criação do segundo espetáculo. O grupo Sub18, composto por 15 participantes numa faixa etária de 13 e 18 anos, numa dramaturgia feito por Emílio Gomes a partir de improvisações dos participantes sobre a peça *Romeu e Julieta* apresentou um modelo já mais próximo do que viria a ser o segundo espetáculo.

Once Upon a Time... - A Verdade Secreta e *Once Upon a Time... - Amor Em Tempos de Pandemia*,

espetáculos que tiveram lugar no palco do Teatro Nacional São João, dão uso a todo o legado de Shakespeare sem, salvo raras exceções, ser possível ao espectador ouvir as palavras originalmente escritas nas suas peças. Mas, em compensação, o espectador ouve toda a *linguagem* do imaginário shakespeariano. Foi criada uma linguagem plural e em conjunto com todos os elementos da criação. Dois espetáculos onde a presença de um autor, usando a expressão de Sarrazac, rapsodo está fortemente vincada.

Em *Once Upon a Time... - A Verdade Secreta*, as personagens, afastadas do seu lado mais shakespeariano, no sentido clássico do termo, entram em diálogo num *reality show* para se promoverem e conquistarem o voto do público. No fim, o mais popular descobrirá os segredos de todos os outros participantes. Mas, sendo este um espetáculo a partir do legado de Shakespeare, há uma peripécia que perturba toda a ação.

Em *Once Upon a Time... - Amor Em Tempos de Pandemia*, sob a visão crítica dos participantes, é debatido se o amor de Romeu e Julieta é real. É, essencialmente, um espetáculo sobre a juventude, o amor, a amizade e também a solidão, onde os jovens participantes questionam, e questionam-se, sobre essas temáticas.

IV. Conclusão

“(…) não é preciso acrescentar algo de seu a um texto para “deformá-lo”. Basta citá-lo, isto é, segmentá-lo, para que nasça, imediatamente, um novo inteligível (…)”⁹⁴

Roland Barthes

Iniciei este relatório com uma citação de Aristóteles e uma outra de Artaud⁹⁵. E na fenda, no espaço vazio, silencioso, entre elas, e entre também das restantes citações utilizadas, há toda uma pluralidade de sentidos. E eu, ao *segmentá-las* numa mesma paisagem *deformei-as* e nelas abri a possibilidade de “*um novo inteligível*”.

E, como um autor rapsodo, entre a coletânea de citações que escolhi referir tentei criar um diálogo, um *novo inteligível*, note-se que não quero com isto dizer que o considero *novo* no sentido de inovador, pois já muitos estudiosos antes de mim o fizeram.

E este é um diálogo possível, por acreditar que todos autores que referi, por muito díspares que os seus modelos sejam, sempre se apoiaram numa vontade de aprimorar o modelo já instalado. Acredito que todas as (re)evoluções do drama e do teatro iniciam-se de uma forma mais *radical* por ser, ainda, um imaginário por descobrir, e a sede de experimentação ligada ao cansaço da tradição é muito apelativa.

Fazendo, agora, uma ligação ao meu estágio no Centro Educativo do Teatro Nacional São João focar-me-ei em algumas das atividades que acompanhei e de onde retiro pontos em comum com este meu estudo sobre a relação do texto com o seu público.

Acompanhei a segunda edição do Atelier 200, projeto onde se reúnem alunos de várias escolas do grande Porto, orientado por Diana Sá, Luís Araújo, Marta Bernardes, Mickaël de Oliveira, Nuno M. Cardoso, Olinda Favas e Pedro Almeida. Numa dramaturgia a partir dos imaginários de Gil Vicente e Fernando Pessoa que evolui do *eu*, para o *tu*, o *ele/ela*, e o *nós* no decorrer de dois dias de atividades. Dentro de muitas das dinâmicas, destaco uma apresentação interativa sobre o Fernando Pessoa com tema “Viagens”. Uma apresentação proativa sobre a vida e obra de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, onde também houve espaço para declamações dos participantes de vários poemas escolhidos. E, no decorrer desta apresentação, os participantes foram questionados sobre os vários símbolos ligados à palavra viagem, de onde surge a pergunta: “E porque é que isto é importante?”. De

⁹⁴ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA. , Fevereiro 2007. p. 72

⁹⁵ “Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela (...)”, ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 3ª Edição, 2008. p. 37

“(…) o teatro precisa ser relançado na vida. Isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudessemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar a vida do teatro, em toda a sua liberdade.” ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas. p. 26

muitas respostas dos jovens alunos saliento: “É importante para termos diferentes perspectivas de nós mesmos.”, “Porque ter heterónimos faz-nos conhecer melhor a nós próprios, conhecer várias versões de nós.”, “Porque as pessoas esquecem-se que viajar não é apenas a viagem, mas também a experiência”.

Gaiola Aberta, aquela que devia ter sido uma oficina teatral para crianças na sala de ensaios do Teatro Carlos Aberto teve de ser adaptada ao digital. Orientada por Marta Almendra, Miguel Ramos e Pedro Mendonça, baseada e inspirada no livro *Emocionário (Diz o que sentes)*, de Cristina Nuñez Pereira e Rafael R. Valcarcel⁹⁶. Numa alusão ao paradoxo de um *dicionário emotivo*, os participantes foram convidados a pensar e refletir as emoções sentidas por cada um no período de pandemia. Escreveram poemas e músicas, e criam, também, uma pequena performance individual que podia ou não incluir texto. Uma oficina que usou várias formas e meios de expressão dentro da arte plural que é o teatro. Estas duas atividades que escolhi apontar, têm na sua base alguns elementos de modelos teatrais referidos aqui, em capítulos anteriores, e onde saliento a aderência positiva ao simbolismo por parte de um público juvenil. Simbolismo esse que considero ser de extrema importância para a criação de um pensamento crítico e conhecedor das problemáticas não só *exteriores*, mas também *interiores*.

E “será possível esta síntese? Talvez o seja um dia, mas pensando tudo, parece hoje mais justo e mais frutuoso interrogarmo-nos sobre cada obra em particular, considerá-la precisamente como uma obra solitária, isto é, como um objecto que não reduziu a tensão entre o sujeito e a história e que até é, enquanto obra acabada e no entanto inclassificável, constituído por esta tensão.”⁹⁷

“Todas as vezes que nós, homens modernos, temos de representar uma tragédia antiga, encontramos-nos perante os mesmos problemas, e todas as vezes aplicamos a resolvê-los com a mesma boa vontade e a mesma incerteza, o mesmo respeito e a mesma confusão”⁹⁸. E é com estes mesmos pensamentos que abordo o teatro e todo o seu legado expondo aqui o meu *inteligível*, o meu estudo, num sempre progresso, e processo, pelo conhecimento da arte. E onde constato que a pluralidade de modelos e o

“diálogo entre eles é a *saída* para *salvar* o teatro. (...) [A]utopia sartriana de um “teatro dramático bem próximo do épico e que não seja burguês” é mais atual do que nunca.”⁹⁹. E assim como para Jean-Paul Sartre o homem nunca está completo, está sempre a desenvolver-se, o teatro também o está. Uma *mutação lenta* e harmoniosa entre modelos plurais.

O meu objetivo com este relatório foi, e ainda é, questionar-me sobre a pertinência do teatro e do

⁹⁶ PEREIRA, Cristina Nuñez e Rafael R. Valcarcel. *Emocionário (Diz o que sentes)*. Lisboa: Texto Editores, 2017.

⁹⁷ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: A literatura, hoje*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 188 e 189

⁹⁸ BARTHES, Roland. *Ensaio críticos: Como representar o antigo*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.81

⁹⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.21

drama. Tenho gosto particular pelo texto, pelo drama, mas um texto plural. Penso que, até hoje, nunca saí de um espetáculo ou acabei um livro sem levar comigo alguma coisa dele e nele deixar uma parte minha. Em algumas experiências mais que noutras. Algumas mais prazerosas que outras. É também importante ler e ver temas que à partida não nos atraem. São, por vezes, esses os mais impactantes. “Interesso-me pela linguagem porque ela me fere ou me seduz.”¹⁰⁰

E haverá ainda uma aversão ao texto, ao drama? Eu penso que não. Mas talvez “(...) o sentimento da literatura como fracasso só possa chegar àqueles que lhe são exteriores.”¹⁰¹.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições70, LDA., Março 2009. p.158

¹⁰¹ BARTHES, Roland. *Ensaio crítico: A literatura, hoje*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 181

V. Bibliografia e referências

- ARISTÓTELES. *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Edição, 2008.
- ARTAUD, Antonin.
Linguagem e Vida, tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectivas.
Teatro e o seu Duplo, tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.
- BARTHES, Roland.
Crítica e Verdade, tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições70, LDA., Fevereiro 2007.
Ensaio crítico: A actividade estruturalista, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.245-252
Ensaio crítico: A literatura, hoje, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 177-189
Ensaio crítico: A revolução brechtiana, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 59-61
Ensaio crítico: As tarefas da crítica brechtiana, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p. 95-100
Ensaio crítico: Como representar o antigo, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.81-89
Ensaio crítico: Literatura e significado, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.297-316
Ensaio crítico: Na vanguarda de que teatro?, tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009, p.91-94
O Grau Zero da Escrita, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, LDA., 2015.
O óbvio e o obtuso, tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, LDA., Fevereiro 2018.
O prazer do texto, tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, LDA., Março 2009.
S/Z, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, LDA., Setembro 1999.
Variações da escrita, tradução de Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições70, LDA., Março 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*, tradução de Sebastião Rodrigues. Lisboa: Editora Arcádia,

1964.

- DANAN, Joseph. *O que é a Dramaturgia?*, tradução de Luís Varela. Editora Licorne, 2010.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*, tradução de José A. Moniz. Lisboa: Guimarães Editores, Junho 2000.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- OLIVEIRA, Mickaël de e outros autores. *A Presença do Texto na dança e no teatro contemporâneos*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/FLUL, 2020.
- SAADI, Fátima. *A configuração da cena moderna - Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.
- SARRAZAC, Jean-Pierre.
Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo, tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
O Futuro do Drama, tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A., 2002.
O Outro Diálogo. Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo, tradução de Luís Varela. Editora Licorne.
- SZONDI, Peter.
Teoria do Drama Burguês, tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004
Teoria do Drama Moderno, tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- ZURBACH, Christine e José Alberto Ferreira. *Tradução Dramaturgia Encenação (II)*. Editora Licorne.