

Possíveis Processos Da Escrita Teatral Contemporânea¹

Stephan Arnulf Baumgärtel

Heloisa Marina Da Silva

Resumo: O presente trabalho pretende realizar uma reflexão referente aos aspectos fundamentais ligados à teatralidade textual dramática e não-mais dramática, a partir do rompimento com o caráter representacional da escrita. Dessa forma serão analisados conceitos relativos à performatividade do texto teatral a partir da peça *Crave* da escritora inglesa, Sarah Kane.

Palavras-chave: Realismo - Dramaturgia - Teatro Pós-Dramático

A pretensão desse trabalho é esboçar alguns traços e encontrar algumas chaves do que se tem entendido por escrita teatral pós-moderna. Dessa forma uma complicada tarefa impõe-se agora: apontar de modo sintético as principais constituintes formais da dramaturgia contemporânea. Pode-se dizer que por muito tempo, o texto teatral foi identificado quase que automática e naturalmente com a teatralidade dramática, que supostamente funcionaria igual ao modo de representação do texto literário. A partir dessa equivocada equivalência, o texto dramático ocupou o centro dos estudos teatrais. A falta de mecanismos de apreensão e fixação dos elementos que compunham a encenação teatral, o espetáculo em si, tornava mais evidente os estudos que se debruçavam sobre o texto. A teoria do teatro voltou, por muito tempo, seu olhar mais para o drama em forma escrita que encenada.

Ocorre que o estudo acerca de dramaturgia, no campo dos estudos teatrais, deixa de ser o mais natural e evidente. Esse “abandono” do texto se dá por um lado em função do advento da tecnologia para apreensão do momento teatral, fotografias e filmagens, que tornaram possível uma análise mais precisa dos demais aspectos do espetáculo como arte, direção, atuação. Por outro lado há um processo cultural

que, por volta da virada do séc. XIX para o séc. XX, põe o corpo humano em evidência. Nesse momento o corpo e seus processos simbólicos ganham então um novo status e uma nova importância, tanto no âmbito artístico como no social, adquirindo assim o lugar de uma autenticidade mais profunda do que o espírito racional, de forma que a escrita e seus conseqüentes estudos “perderam terreno”. Tornou-se então lugar comum afirmar que o texto, que por muito tempo ocupou o lugar central de qualquer encenação, foi sofrendo diversas transformações, havendo momentos em que sua própria necessidade foi questionada.

A renúncia do texto parece acompanhar dessa forma a renúncia a um teatro realista, isto é, a fuga a um modo de representação figurativa. Para Poschmann o que ocorre nesse momento é uma equivocada relação entre realismo e o uso de textos dramático como pressuposto de montagens. Em suas palavras existe uma “compreensão errada de que se deve distinguir entre, por um lado, um teatro textual e dramático, que representa uma história, e por outro lado, um teatro não-representacional, teatral e sem texto”. (Poschmann 1997, p.8)². Poschmann afirma assim que num primeiro momento notamos uma espécie de afastamento do texto escrito como forma de livra-se do

• • • • •

¹ Trabalho vinculado ao Projeto de Pesquisa Globalização e Teatralidade Textual - Para além da mimesis representacional: formas, conteúdos e forças formadoras na dramaturgia brasileira pós-dramática entre 1990 e 2006. Ceart/UEDESC. Stephan Arnulf Baumgärtel, Orientador, professor do departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes. Heloisa Marina da Silva, acadêmica do curso de Artes Cênicas - Ceart - UEDESC, bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq.

² POSCHAMANN, Gerda. Tradução do prof. Stephan Baumgärtel de *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Manuscrito não publicado, p.8.

teatro enquanto forma representacional, para depois existir uma compreensão do texto onde

é fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o duplo ou a sombra de algo que a precede. (Lehmann, 2004, p. 1).⁴

(...) os pressupostos da equiparação entre teatralização do teatro e sua deliteralização deixam de existir (...). podemos compreender a crise do drama e do teatro centrado num texto verbal no contexto de uma crise abrangente da representação, ou seja, no contexto de uma transição que leva a uma estética moderna da apresentação (da materialidade), da articulação e de uma recepção compreendida como co-produção. (Poschmann, 1997, p.2)³.

Nesse momento, quando é reconhecido e explorado o caráter performático das dramaturgias, o texto volta a ser usado como material de suporte para a criação de espetáculos. Deixa porém de ser o centro, o ponto crucial de partida das encenações e passa a ser um elemento da montagem como qualquer outro, tão importante quanto a iluminação, a interpretação, a sonoplastia. Essa realocação hierárquica do papel do texto dentro da composição da obra teatral, que sucede sua negação, acaba por desestabilizar suas estruturas formais. Para Poschmann hoje em dia já é possível pensar em um teatro não mais representacional, mas que ainda assim dialogue com um material previamente escrito tendo em vista essa busca, por parte dos dramaturgos, pela teatralidade do texto escrito para além da teatralidade dramática.

Com relação ao texto teatral Lehmann diz que

O texto no sentido de um conjunto essencial de significados, geralmente de um "drama" e fixado por escrito, de modo que a encenação poderia modificar, modular, acentuar, radicalizar, mas não ignorar-lo por completo. Este texto continua sendo um elemento constituinte para o teatro até os dias de hoje. (Se concebemos o texto como "roteiro" num sentido mais amplo, ou seja, se compreendemos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como realização de um projeto, este sempre será uma espécie de "texto", independente se este

Nessa citação Lehmann aponta também para trabalhos em que o texto não é nem mesmo organizado previamente, mas é elaborado nos ensaios e se configura através de um processo de criação onde também atores, diretor, e outros profissionais do espetáculo tomam parte. Todavia não é sobre esse tipo de construção dramática que esse estudo recai. A idéia aqui é tentar entender que características principais possuem textos que já foram previamente escritos para o teatro, a partir dos anos 90.

Viviescas afirma que "(...) la escritura posmoderna es, por lo menos, plural. (...) La pluralidad de la escritura contemporánea reclama ya para sí una condición de ruptura con lo sistemático". (Viviescas, 2004, p. 49). Dizer que a escrita pós-dramática é plural significa dizer que a própria tarefa de definir a dramaturgia contemporânea, seus limites, particularidades e interesses no âmbito da encenação e no plano social é uma tarefa árdua. Dessa forma é necessário

(...) constatar, que la escritura dramática no cesa de buscarse a sí misma y de encontrar nuevas modalidades para construirse. Quizá su condición múltiple sea al mismo tiempo el testimonio de esta búsqueda incesante y la constatación de que no hay puerto seguro al que arribar. (Viviescas, 2004, p. 62).

Ou seja, definir o que é a dramaturgia pós-moderna é uma tarefa difícil haja visto a existência de uma interrogação permanente da escritura contemporânea sobre si mesma. E, se assim o é, pode-se pelo menos afirmar que essa nova dramaturgia possui características performativas que apontam reflexivamente para o próprio funcionamento dos seus jogos lingüísticos. Assim sendo, algumas características básicas no que concerne à forma performática da escrita, bem como sua proposta de recepção e de personagens, parecem já serem amplamente reconhecidas por diferentes pesquisadores. Talvez de definitivo possa ser dito que trata-se de uma dramaturgia onde há um deslocamento do centro da sua semiose do modo representacional para o modo performativo, quer dizer, do significado para o significante e sua

³ Idem, p. 2.

⁴ LEHMANN, Hans-Thies. Tradução do prof. Stephan Baumgärtel de Just a word on a page. Manuscrito não publicado, p.1. No original página 26.

materialidade, ou seja, acontece uma inversão na hierarquia dessa dupla comunicação. Além disso, e diferente da estrutura dramática, a escrita performática não quer hoje em dia, esconder a sua dimensão representacional. Criase desse modo um texto formalmente híbrido que expõe e joga com sua hibridez e que reprimi, de modo mais ou menos acentuado, o lado representacional do evento teatral.

Re-presentation, a perda do caráter absoluto

Uma das principais características da forma pós-dramática, ou performática, da escrita teatral tem sido apontada como a quebra do realismo, ou seja, a quebra com o caráter representacional do texto. O que significa dizer que o texto, no teatro contemporâneo, não almeja mais possibilitar ao teatro encenado uma representação da natureza, não pretende portanto mimá-la de forma exemplar como ocorria no drama.

Peter Szondi afirma que o drama surgiu na renascença, configurando-se dentro da esfera do inter-pessoal e intra-ficcional. Concentra assim toda presença da ação e dos acontecimentos teatrais no próprio âmbito da encenação, sem abrir precedentes para algo que seja externo à cena, ao mesmo tempo em que busca representar um mundo anterior e fora do evento teatral. Isso leva a entender o evento do drama enquanto representativo. Ou seja, o drama na sua forma ideal é absoluto, não conhece o acaso e está sempre situado no tempo presente da ficção, para tanto faz uso exacerbado dos signos simbólicos que estimulam no espectador uma percepção mental da realidade teatral, de forma que no drama o espectador é convidado a compreender a história que ali se apresenta mas nunca convidado a participar dela.

Hoje em dia é aceito que a escrita teatral, assim como o teatro em forma encenada, não busca mais mimar a realidade, quer dizer, o texto já não almeja possibilitar a construção de uma camada realista em cena, que narre o mundo de forma representativa. É nesse sentido que podemos falar de uma escrita que vai da representação para apresentação, ou, como fala Chevallier, o intuito não é mais o possibilitar uma percepção realista do evento teatral, onde a percepção intelectual é mais diretamente acionada, mas sim instigar o olhar sobre a apresentação, quando então a percepção sensorial se torna mais importante.

Em todo caso é válido o alerta que Poschmann faz: “É digno de notar que não é a ‘ficção dramática’ **per se** que vira problemática. Antes, ela não mais satisfaz as exigências estéti-

cas do teatro enquanto forma de arte” (Poschmann, 1997, p.3). Isso porque hoje se reconhece que “novas mídias assumem, no decorrer desse século XX, a representação de ficção” (Idem).

Dessa forma o teatro parece encontrar sua razão de ser principalmente na característica mais essencial e própria de sua linguagem: o fato de ser uma arte “ao vivo”, que conta com a presença simultânea de artistas e espectadores. A noção e apropriação desse fato, dentro do acontecimento teatral, faz com que ocorra um “abandono de los escritores contemporáneos de la pretensión de abarcar la realidad desde la obra de arte como una totalidad presente” (Viviescas, 2004, p. 49) e da sujeição dessa a um referente. O que significa abandonar o conteúdo imitativo e figurativo dentro da obra escrita.

La dramaturgia posmoderna acoge mejor una dimensión de la creación entendida como simulación. La obra posmoderna se postula no como imitación, ni como comentario elucidador y crítico de la realidad, sino como su simulacro. (Idem, p. 50).

Portanto não é mais no caráter realista que as obras se baseiam, mas sim no caráter de apresentar, o que significa pensar um teatro que faça uso de significantes que “se transformam em possíveis potenciais significativos somente durante o processo da sua articulação e recepção” (Poschmann, 1997, p. 5). Ao pensar o teatro contemporâneo a partir do pressuposto de ser uma arte de apresentação e não mais de representação podese entender quando Poschmann fala do “transformado status do texto no teatro (...)” onde ocorre “uma valorização dos signos icônicos (**percepção sensorial**) sobre os signos simbólicos (**compreensão mental**)”. (idem, p. 2).

Trata-se, como diz Viviescas, do abandono da pretensão de ser uma arte que expressa alguma verdade, já que não apresenta uma única interpretação possível. É dessa forma que a escrita teatral contemporânea pode ser reconhecida como autoreflexiva, já que no lugar de oferecer verdades ela oferece perguntas, sensações e essa forma de constituir-se implica num questionamento do próprio evento do qual faz parte (o espetáculo), ao interrogar-se a si mesma, a dramaturgia pós-representacional, aponta um questionamento maior, que se expande para o social, suas formas e conteúdos. Ao oferecer um texto aberto, com didascálias não precisas, com diálogos que não se fecham em uma ação que aponte para um resolução, ao oferecer falas extra-ficcionais, que se dirigem ao público, os textos contemporâneos se

afirmam em suas performatividades. O que quer dizer que tais textos concentram sua força não na idéia de significar, mas sim de possibilitar vivência, acontecimento. São textos que buscam a expressão das forças performativas da língua, e não sua capacidade de descrição ou narração do “mundo real”.

Personagens ou forças actanciais? A descentralização do sujeito

A forma representacional, e por consequência a forma performática da escrita, pode ser entendida também a partir das diferentes noções de sujeito. Szondi diz que

O drama (...) representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra da qual quis se determinar e se espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. (Szondi, 2001, p. 29).

Portanto no caso do drama, que encara o teatro como espelho da realidade, se encontra um sujeito que era entendido como autônomo e íntegro, dono de seu destino, movido e construído em função de suas ações. Desse modo quando se fala da dinamização do texto teatral, tal dinamização pode ser pensada a partir da descentralização do sujeito, tendo em vista que os textos contemporâneos propõem uma conformação do homem muito distante desta descrita por Szondi. Ou seja, o caráter plural da escrita contemporânea parece expressar a descentralização do sujeito pós-moderno, descrita por Viviescas da seguinte maneira:

La identidad del sujeto es menos un dato estable que una dimensión a construir en el proceso de seguimiento de la pieza. El juego con el tiempo crea un ámbito propicio para que la identidad del personaje se desdoble en “todos los que ha sido”, para que la representación del personaje esté acompañada de todas las sombras que asedian a la identidad. (...) es una identidad siempre en construcción, y que esta cons-

trucción es intertextual, polifónica, es decir, que se produce en la interacción con los otros. De esta manera, la configuración de la identidad del personaje es la resultante de la superposición e interacción de múltiples relatos. (Viviescas, 2004, p. 49).

Essa descrição da identidade do sujeito apontada por Viviescas não por acaso corresponde à noção da não-figuração do texto contemporâneo e com seu consequente caráter auto-referencial. Tal fenômeno se dá porque, ao buscar uma forma de responder a essa nova identidade do sujeito, o texto teatral se apresenta como um texto de forças e vozes, e que possui uma qualidade córica (de coro), se assemelhando assim a um monólogo polifônico que por sua vez estabelece como eixo comunicacional principal o eixo palco-platéia, ou seja, novamente convoca o leitor/espectador a assumir o papel de parceiro na construção desentidos.

Assim, formalmente é possível observar um deslocamento no modo de conceber o indivíduo dentro da escrita pós-dramática. Bonfitto cria as categorias de actantem áscara, para definir os personagens dentro da escrita dramática e épica, e actantetexto/estado, para os textos pós-modernos. Essa categorização surge como forma de diferenciar os personagens psicológicos do teatro dramático e personagens que representam classes ou categorias do teatro épico, e as forças actanciais (as vozes, a qualidade córica) que se fazem presentes na dramaturgia contemporânea, mas que não necessariamente podem ser entendidas como personagens no sentido tradicional. Ou seja, não é possível detectar na escrita performática seres-humanos com personalidades claramente esboçadas, ou como representantes de uma classe ou categoria social.

No caso dos personagens inscritos em textos representacionais se torna fácil apreender suas personalidades e traços constituintes, quer sejam psicológicos quer sejam sociais. Em tais tipos de representação textual é possível detectar facilmente as vontades e os conflitos, contra e a favor de quem ou do que estão seus protagonistas. Isso se dá em função de um discurso coerente, lógico e fechado que os autores conferem a seus personagens. No caso dos textos que buscam a fuga da forma representacional

O autor não oferece uma situação nem oferece dados sobre as personagens. As porções do discurso se sucedem sem uma divisão de falas, como

um fluxo fragmentado por espaços vazios. São como células de discurso. (Bonfitto, 2006, p. 132).

Esse outro modo de representação humana (que já não propõe a criação de personificações simbólicas, mas sim de forças - ou actantes, como sugere Bonfitto) vem ao encontro da “comprensión del individuo como individuo dividido, separado em fragmentos, escindido” (Viviescas, 2004, p. 56), e a toda redução de atribuição de sentido ou densidade semiótica, a qual os textos performáticos se propõe. Ou melhor, é a partir dessa redução e a partir da configuração do individuo menos como “objeto de representación que interrogante que pone movimiento a la escritura” e do “trabajo de experimentación con lo humano (...)” (Idem) que emerge justamente o caráter performativo da escrita pós-moderna. Bonfitto sugere que “Na construção do actante máscara [sujeito psicológico ou tipo] existe uma conexão entre intensão e sentido. Na construção do actante estado e do actante texto, existe uma conexão entre corporeidade e sentido” (Bonfitto, 2006, p. 141), onde então o valor simbólico, representacional do diálogo abre precedentes para a des-individualização das personagens representadas. (Poschmann, 1997, p.11).

Ou seja, há uma confluência entre a busca formal da dramaturgia performática e a noção de sujeito pós-moderno. Ambos apresentam princípios semelhantes, a fragmentação, o caráter auto-reflexivo e não mais absoluto e independente. Dessa forma o texto teatral contemporâneo dialoga, ou melhor, faz jus a realidade em que se insere, de modo que pode-se pensar que a “crise” do texto teatral emerge como consequência da crise do sujeito.

Aspectos formais, um exemplo

Até agora temos falado de características que parecem ter partido primeiramente das exigências que o teatro, enquanto forma encenada, passou a apresentar, principalmente por ter centrado sua força a partir de sua constituinte enquanto evento, acontecimento. Essa característica já chamou a atenção de escritores como Brecht (que propôs um teatro que “dialogasse” com o público), porém muitas vezes parece ter havido falta de consenso entre a lógica não mais representacional do teatro enquanto evento e os textos escritos para serem encenados. Uma vez que a dramaturgia - texto antecedente à montagem - se apropriou das características do teatro contemporâneo, pode-se dizer que esta passou a apresentar traços formais próprios.

A idéia deste último subcapítulo é entender algumas destas características que se configuram no teatro pós-moderno a partir do texto *Crave*, de Sarah Kane. Nos trechos seguintes podemos verificar algumas das características formais de uma dramaturgia não mais representacional.

A beat.
B No.
C No.
M Yes.
B No.
C No.
A Yes.
C No
A beat.
 (...)
C (Emits a short one syllable scream.)
A beat.
C (Emits a short one syllable scream.)
B (Emits a short one syllable scream.)
M (Emits a short one syllable scream.)
B (Emits a short one syllable scream.)
A (Emits a short one syllable scream.)
M (Emits a short one syllable scream.)
C (Emits a short one syllable scream.)
A beat.
 (Kane, 2001, p. 186 - 187).

É possível notar nas passagens à cima, o uso da fala como material sonoro. As emissões sucessivas das palavras No, Yes (que no texto se estendem ainda por mais algum tempo) sugerem uma cadência rítmica, que possivelmente possui mais impacto como material sonoro do que como mero significado de negação e afirmação, assim como os gritos monossilábicos. A proposta do texto nesse caso é se apropriar da materialidade da fala e não tanto de seu significado representacional.

Destaco ainda um outro trecho onde, apesar de se tratar de um diálogo, pode-se afirmar que este se expressa não apenas na esfera intra-ficcional, ou seja, pura e simplesmente entre os personagens. A fala está aberta para ser dita a qualquer que seja (incluindo a audiência) e permanece ainda a importância da cadência rítmica, da sonoridade que tais palavras produzem.

M Nothing.
A Exactly.
B That's the worst of it.
M Nothing.
C Is this what it is? Is this it?
M How much longer
B How many more times
A How much more
C Corrupt or inept.
B I am nobody's windfall.
A I'm sorry.
C Go away
M Now.
C Go away.
B I'm sorry.
C Go away.
A I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry,
I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm
sorry.
C What for?
(Idem, p. 164).

Tais diálogos são mais respostas soltas, pode ser que encontrem alguma ressonância nas palavras do outros personagens, mas não se concluem ou se afirmam nelas. Trata-se de um diálogo marcado pelo caráter fragmentário, solto e não conclusivo, que não gera ação, mas é a ação: a fala, a voz emerge assim como ação por si só. Das mesma forma é possível localizar nesse trecho o caráter de des-individualização do sujeito, explanado anteriormente. Os personagens de Crave não possuem nomes próprios, nem mesmo nomes que se refiram a um dado grupo social. Sua falas tão pouco chegam a esboçar características psíquicas. A fragmentação dos diálogos conferem à estes personagens o caráter descentralizado anteriormente analisado.

Ou seja, nos personagens de Sarah Kane não é possível encontrar uma história prévia (não há lugar portanto para a psicologia destes), nem tão pouco é clara a relação afetiva entre os mesmos. São antes figuras performativas, que esboçam sensações, sentimentos, mas que não se assumem enquanto sujeitos autônomos, donos de seus próprios destinos. Lehmann, ao estudar outro texto da mesma autora, afirma que ela cria um teatro não de protagonistas “mas um teatro de vozes: meio diálogos, passagens que misturam prosa e poesia, monólogos, discursos (...)” (Lehmann, 200 , p.4)⁵. É dessa forma que o caráter representacional, em Crave, da lugar ao apresentar, ou seja, o texto de Kane reforça a materialidade da fala, propõe presenças, jogos sensoriais mais que simbólicos, trás o público pra dentro

da peça na medida que delega a ele a função de atribuição de sentido, já que em tal texto nunca será possível encontrar um significado único.

Pode-se dizer que na obra de Kane se concretizar o que Viviescas denominou de **estética de forças**

La escritura posmoderna lleva hasta el máximo la tensión contra la obra de arte como obra unitaria y terminada y presiona la apertura de sus límites y la competencia de sistemas de sentido. (...) En su reducción de la densidad semiótica, la obra de arte puede autoinmolarse como pura energética. (...) puede convertirse en campo de fuerzas y de tensiones donde la pura energética no anula la dimensión semiótica, sino que se articula a ella, se enfrenta a ella en un sistema de sentido (...), (Viviescas, 2004, p.53).

Esse campo de forças aparece em Crave haja vista que a tensão entre seus “personagens” não se dá em função de uma intriga, e já que o texto não aponta para um desenlace. A tensão (que cria esta estética de forças) se dá através do jogo lingüístico, rítmico e sensorial que as palavras ditas apresentam; se dá justamente por apresentar a falta de um referente óbvio e descritível, não proporcionando assim interpretações imediatas. O leitor é forçado a buscar sozinho e através de seus próprios referentes, possíveis significados para obra de Kane.

Gostaria de finalizar esse artigo destacando que a escrita teatral contemporânea recebe hoje várias denominações (performática, pós-dramática, não mais dramática, pós-representacional, pós-moderna), tais denominações pretendem, em última instância, corresponder o mais precisamente possível, ao caráter primordial dessa nova escrita, que se concentra na busca por novas formas como maneira de apresentar conteúdos novos. Mas qual seria a característica basilar desta escrita pós-moderna? Nesse artigo buscou-se explorar alguns aspectos primordiais que correspondam à nova dramaturgia. Embora possam ser tratados com maior profundidade, destacou-se nesse trabalho a idéia de não mais representação, de performatividade da escrita, de busca por uma autoreflexividade, consciência de um sujeito contemporâneo des-individualizado. Esses parecem ser alguns dos aspectos que se tornaram essenciais na construção da atual dra-

5 LEHMANN, Hans-Thies. Tradução do prof. Stephan Baumgärtel de Just a word on a page. Manuscrito não publicado, p.4.

maturgia. Dessa forma pode-se aceitar que os textos contemporâneos, apesar da forma aberta que apresentam e sua conseqüente dinâmica de mutação, já possuem características que se repetem, independente do autor, e que podem ser entendidas como reflexos de uma época. Merecem entretanto, maior atenção do que a que foi prestada nesse trabalho.

Referencias Bibliográficas

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. "Just a word on a page", in Heinz Ludwig Arnold (Ed.) *Theater fürs 21. Jhd.* München: Editioin Texto + Kritik, 2004.

KANE, Sarah. "Crave", in *Complete Plays*, London: Methuen, 2001.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

VIVIESCAS, Victor. "Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral posmoderna", in: *Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo*, 2004, Ciudad del México, p.49-63.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. "Introducción: hacia un teatro del presentar" in , *Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo*, 2004, Ciudad del México, p. 7- 15.