

Vozes narrativas no espaço cênico: o pós-dramático em (A)tentados de Martin Crimp

Anna Stegh Camati*

Do drama ao pós-dramático

As convenções dramáticas, assim como as especificidades das artes em geral, tendem a exaurir-se e renovar-se sob a influência do *Zeitgeist*. Assim sendo, as raízes das novas linguagens das manifestações artísticas contemporâneas podem ser detectadas a partir de conceitos desenvolvidos pela física (Einstein, Bohr, Heisenberg), filosofia (Foucault, Derrida) e teorias lingüísticas (Wittgenstein). No entanto, todo artista, além de trabalhar com as idéias em efervescência do seu tempo, também engloba em sua obra os elementos da herança cultural, expressando suas intuições e convicções por meio de formas e convenções herdadas e constantemente reinventadas.

Com relação ao teatro, apesar das evidências do surgimento periódico de renovadores da cena, pode-se dizer que, guardadas as devidas proporções, os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles se mantiveram até a primeira metade do século XIX. Esses gênios criativos, apesar de conhecerem as regras prescritivas das poéticas barroco-classicistas de Castelvetro, Minturno e, principalmente, Escaligero, responsáveis pela disseminação de interpretações, muitas vezes errôneas, a respeito das considerações teóricas de Aristóteles, faziam questão de subvertê-las.

Shakespeare, cujo repertório de formas e estratégias dramáticas e não dramáticas é inesgotável, fonte de inspiração de inúmeros dramaturgos e encenadores do século XX, como Bertolt Brecht, por exemplo, foi chamado de bárbaro pelos neoclássicos franceses devido à sua estética do desvio. No entanto, no período seguinte, Vitor Hugo apontou o bardo como paradigma do movimento romântico, em seu Prefácio a *Cromwell*, que se tornou o manifesto da nova estética. Sublinhou o extraordinário *insight* a respeito das contradições da condição humana que Shakespeare expressou em sua obra, mesclando na mesma peça “o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia” (HUGO, 2002: 40).

Na segunda metade do século XIX, a dramaturgia chegou a um ponto de estagnação devido ao desgaste da fórmula da peça-bem-feita, da qual o drama burguês havia se apropriado, e que seguia de perto, em termos de estrutura e movimento, os parâmetros da estética aristotélica. Peter Szondi, em seu estudo intitulado *Teoria do drama burguês* (1973), mostra a gênese e evolução desta manifestação dramática desde os seus

* Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE/PR. anniesc@bol.com.br

primórdios, quando George Lillo, no prólogo de sua peça *O Mercador de Londres* (1731), propõe o alargamento do âmbito da tragédia, tendo em vista a catarse aristotélica. Szondi, ao traçar a trajetória do drama burguês, mostra que Lillo influenciou Diderot e Lessing, que, por sua vez, imprimiram sua marca em toda a dramaturgia ocidental e na formação do melodrama como gênero, abrindo novos horizontes para o teatro e a crítica. Destaca a importância de Jakob M. R. Lenz como um precursor de Brecht¹, cuja escrita dramática e considerações teóricas mudaram os rumos e a anatomia do drama. A discussão sobre os princípios fundamentais da arte dramática que Lenz empreende contradiz as poéticas aristotélicas em diversos aspectos, entre eles a convicção de que o gênero dramático não se define por sua diferença em relação ao gênero épico. Lenz rompe com a sentimentalidade que, segundo Szondi, “é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês do século XX – Hebbel, Ibsen e Strindberg – vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela” (SZONDI, 2004: 90).

As novas formas, idealizadas e desenvolvidas por Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht, Artaud e, um pouco mais tarde, Beckett, foram teorizadas por diversos críticos e identificadas sob diversos rótulos, tais como realismo, simbolismo, expressionismo, teatro épico e teatro do absurdo. Robert Brustein, em seu estudo *O Teatro da Revolta* (1962), se refere a estas manifestações como revoluções do teatro. Logo em seguida, surge o importante estudo de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno* (1965), uma espécie de panorama histórico que, além de descrever e analisar as principais manifestações dramáticas de 1880 a 1950, propõe uma discussão em torno do que ele chama de “crise no drama”. Szondi afirma que a evolução da dramaturgia moderna se afasta do drama propriamente dito, em seu estado puro, como foi teorizado por Aristóteles e Hegel. Ao discutir as diversas rupturas em relação ao conceito tradicional de drama, valendo-se das três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática, argumenta que Ibsen se apropria da matéria do romance, Tchekhov elimina a ação intersubjetiva e Brecht recorre à epicização (SZONDI, 2001: 35-53; 133-39).

Eu seus ensaios sobre o teatro, Brecht afirmou que a complexidade do mundo atual já não cabe dentro da tradicional estrutura do drama, e que uma homologia entre temática e forma é desejável, uma vez que cada conteúdo novo exige uma nova forma. Quando, numa palestra sobre o teatro, Friedrich Dürrenmatt formulou a pergunta “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”, Brecht respondeu “Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 2005: 19-21).

Bertolt Brecht instaurou (não inventou) a estética do descontínuo; sua dramaturgia marca o fim da ilusão dramática e mostra um forte pendor narrativo (BRECHT, 2005: 125-166). Antonin Artaud, por sua vez, preconizou a importância das linguagens não verbais no teatro, reduzindo o lugar da palavra (ARTAUD, 1993: 68-69), e Samuel Beckett empenhou-se em testar os limites do discurso e das possibili-

¹ O artigo de Fátima Saadi, intitulado “Brecht e seus precursores” (SAADI, 2002: 54-71), promove uma discussão que lança uma luz esclarecedora sobre a trajetória e evolução do drama burguês.

dades dramáticas até as últimas conseqüências (KALB, 1991: 157-162). Esses três dramaturgos, Brecht, Artaud e Beckett, podem ser considerados os pilares da pluralidade de estéticas que informam o teatro contemporâneo.

Em 1999, Hans-Thies Lehmann lança *Postdramatisches Theater*, que foi traduzido para o português em 2007. Nesse estudo, o crítico alemão elabora suas reflexões a partir da obra *Teoria do Drama Moderno*, porque acredita que Peter Szondi abriu caminhos. Postula que “não poderíamos pensar hoje sobre o desenvolvimento histórico das formas artísticas, igualmente no teatro e na literatura, sem o livro de Szondi, sem a sua referência” (LEHMANN, 2003: 16). No entanto, faz algumas restrições à teoria de Szondi, a qual considera parcial por não discutir o teatro como uma arte, limitar-se a descrever o desenvolvimento do teatro moderno apenas em termos épicos, e não fazer menção sobre a *performance* e a importância do corpo do ator. Lehmann esclarece que os vários experimentos formais, discutidos em seu livro, que se afastam do drama tradicional, são formas criadas por diretores e grupos teatrais que não se satisfaziam mais com o modo de tratar o real a partir de uma dessas formas convencionais.

O objetivo de Lehmann foi criar um conceito que englobasse as múltiplas possibilidades de transformação da cena contemporânea (LEHMANN, 2003: 11). Ele escolheu o termo “pós-dramático”, anteriormente cunhado por Richard Schechner, por ser um vocábulo mais amplo que pós-moderno, visto que este último é circunscrito a uma época, ou seja, o período da pós-modernidade. Explica que o teatro pós-dramático, que também inclui a noção de texto não mais dramático, continua a dialogar com a tradição, e que tanto teatrólogos como dramaturgos, “consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático” (LEHMANN, 2003: 16).

A importância do influente ensaio “Tradição e o talento individual” de T. S. Eliot (1989: 37-47), uma das mais fecundas proposições estéticas do século XX, é discutida por Lehmann em um dos segmentos de seu estudo intitulado “Tradição e o talento pós-dramático”:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impedido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte de seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic]. Müller qualificou seu texto pós-dramático *Descrição de imagem [Bildbeschreibung]* como uma “paisagem para além da morte” e como “explosão de uma lembrança numa estrutura dramática moribunda”. Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. Também o prefixo “pós” no termo “pós-moderno”, no qual é mais do que uma mera senha, indica

que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte. Assim, pode-se justamente falar de um teatro pós-brechtiano que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht, mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht. (LEHMANN, 2007: 33-34)

Ao longo do seu influente estudo, Lehmann discorre sobre as metamorfoses do texto e da cena no teatro contemporâneo, refletindo sobre tendências e traços estilísticos que ele considera pós-dramáticos: o repúdio das regras e da hierarquia das formas, a rejeição das concepções organicistas, a descrença no princípio da causalidade, a desconstrução da personagem individualizada, a montagem e a colagem, a ênfase na situação em detrimento da ação no jogo de cena, a produção de presença ao invés da representação². No capítulo intitulado “Panorama do teatro pós-dramático”, discute diversos projetos pós-dramáticos, dentre eles, as vozes no espaço (Grüber), a poética do fragmento (Müller), o aspecto ritualístico e a cerimônia (Kantor) e a paisagem (Wilson) (LEHMANN, 2007: 113-135).

Em um outro estudo abrangente, que se limita apenas às escritas dramáticas contemporâneas, intitulado *O Futuro do Drama*, Jean-Pierre Sarrazac discute as estéticas do desvio, as hibridizações e cruzamentos, as relações intertextuais e intermediáticas, entre outras especificidades. O crítico francês afirma que na contemporaneidade o texto teatral se emancipou definitivamente da noção de gênero, não sendo “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo” e que representa “uma das formas mais livres e concretas da escrita moderna” (SARRAZAC, 2002: 27-28).

Estes múltiplos postulados teóricos, que dialogam entre si, remetem ao caráter político do teatro, ou seja, a sua constituição física como assembleia, reunião pública ou tribuna, que permite a ousadia de repensar o texto e a cena em diversas articulações e possibilidades, e a liberdade de recriá-los sob diversas perspectivas. Hoje, a cena é o território onde todas as transgressões e desvios são bem vindos.

Escritas não mais dramáticas³ ou pós-dramáticas

E o que são textos pós-dramáticos? Interrogado sobre essa questão durante uma palestra proferida no Instituto Goethe de São Paulo em 2003, Lehmann esclareceu que seguramente existem textos “pós-dramáticos” como as “peças paisagens” de Gertrude Stein, que não podem ser discutidas pelo viés dramático (LEHMANN, 2003: 15).

As “peças paisagens” de Stein, escritas nas duas primeiras décadas do século XX, já não se enquadravam no modelo convencional, uma vez que ela aboliu a estrutura tradicional, o ritmo previsível do diálogo e o desenvolvimento lógico da narrativa. Ela acreditava que, depois que todos os elementos não essenciais são descartados, o importante é a permanência das palavras, não necessariamente a serviço de uma

² A respeito da produção de presença no teatro, o estudo de Hans Ulrich Gumbrecht, citado na bibliografia, é esclarecedor (GUMBRECHT, 2004).

³ Gerda Poschmann (1997) cunhou o termo “texto teatral não mais dramático” para designar a diversidade de escritas para a cena que se afastam das regras da dramaturgia aristotélica-hegeliana.

história ou do diálogo, e a produção de presença dos atores em cena ao invés da representação. Os segmentos textuais de suas obras funcionam como molduras de quadros, direcionando e focalizando a atenção do espectador para o próprio ato da percepção da presença (ROBINSON, 1997: 11-28).

Ambos, Patrice Pavis e Denis Guénoun, influentes críticos franceses da atualidade, acreditam que o jogo entre os atores e a platéia é a fonte da teatralidade. Pavis argumenta que tudo “o que até o século XX passava pela marca do *dramático* – *diálogos, conflito e situação dramática*, noção de *personagem* – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado” (PAVIS, 1999: 405). E Guénoun postula a importância da produção de presença no jogo cênico: afirma que “o texto não produz, por si só, a teatralidade no teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a vinda do texto ao olhar” (GUÉNOUN, 2033: 55-57).

Textos pós-dramáticos, segundo Lehmann, são aqueles que permitem o acréscimo de significados durante a encenação, as múltiplas referências inseridas são responsáveis pela fluidez textual: “[...] o *status* do texto do novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes ou ‘polílogo’” (LEHMANN, 2007: 247). Esses textos, também chamados de performativos, abdicam, pelo menos parcialmente, de sua voz autoral, ou seja, da posse do sentido, permitindo, assim, a contestação do sentido. Possibilitam ao encenador e ao ator construir um processo que ative uma multiplicidade de elementos estéticos e sensoriais, desestabilizando os procedimentos das convenções teatrais e conduzindo o público ao âmago do jogo e da interação, ou seja, permitindo o acesso livre ao inconsciente e imaginário do espectador.

Na introdução de sua tradução da obra de Lehmann para o inglês, Karen Jürs-Munby relaciona alguns textos teatrais com perfil pós-dramático, dentre eles, as peças de Heiner Müller e Elfriede Jelinek e, no âmbito da dramaturgia anglo-americana, cita Sarah Kane [*4:48 Psychosis* e *Crave*], Suzan-Lori Parks [*The America Play* e *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*] e Martin Crimp [*Attempts on Her Life*, *Face to the Wall* e *Fewer Emergencies*] (LEHMANN, 2006: 06).

(A)tentados de Martin Crimp: um experimento pós-dramático, pós-moderno ou não dramático?⁴

Em *(A)tentados*, peça de repercussão internacional, que estreou no Royal Court Theatre em Londres em 1997, Martin Crimp, um dos mais polêmicos escritores britânicos da contemporaneidade, apresenta uma dramaturgia fundamentada em conceitos pós-modernos e experimentos teatrais radicais. O texto foi apontado como sendo pós-dramático pelos críticos que tomam como referência o estudo de Lehmann, *Teatro pós-dramático* (2007). Outros estudos, embasados em pressupostos teóricos de Sarrazac, Pavis, dentre outros, tendem a rotular a peça de Crimp como um texto não mais dramático ou pós-moderno.

⁴ Na análise do texto, incorporei algumas idéias de um estudo anterior apresentado em forma de comunicação, publicado nos *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (2006: 20-21).

(A)*tentados* – *Attempts on Her Life* em inglês – de imediato instaura a ambigüidade a partir do próprio título, uma vez que “attempts” tem duplo significado: pode ser traduzido como “atentados” e/ou “tentativas”, em português. Seria o título auto-reflexivo, uma referência à peça como sendo um atentado contra as regras da dramaturgia tradicional? Ou uma tentativa de revitalização da arte dramática? Será que o texto remete à imagem feminina criada na peça? Seriam tentativas de descrevê-la ou destruí-la? Ou ainda, será que ela é o objeto dos atentados ou o sujeito que atenta contra a vida de outras pessoas?

Crimp utiliza o conceito da desconstrução no processo de articulação de seu texto, deflagrando uma diversidade de sentidos e gerando novas percepções e olhares. Em (A)*tentados*, as categorias da narrativa dramática tradicional (enredo, personagem, tempo, espaço, etc.) estão completamente ausentes. O objeto da narração apresentado ao espectador não se materializa nunca; muito pelo contrário, a imagem feminina, criada pelas vozes narrativas (sob uma ótica notadamente masculina), prima pela sua ausência no palco. Tudo gira em torno de Anne, que possui vários heterônimos, tais como Anya, Anny, Annie e Annushka, que podem tanto ser facetas da mesma pessoa ou pessoas diferentes com nomes parecidos. Apesar de não atingir visibilidade, Anne é o foco das constantes divergências. Os diferentes olhares das diversas vozes narrativas (nenhuma delas com estatuto de personagem), personificadas por atores que ocupam o espaço cênico, lhe conferem *status* dramático. Na verdade, ela é tão bem imaginada quanto os muitos personagens da ficção, parecendo apresentar uma identidade fraturada, uma infinidade de diferentes faces. Será que ela é uma personagem de um roteiro cinematográfico? Uma atriz pornô? Um novo modelo de carro italiano? Uma terrorista ou uma suicida? E o que esconde na maleta misteriosa que carrega? Serão bombas ou pedras? A decodificação da enunciação verbalizada pelas vozes narrativas tende a assumir diferentes contornos na imaginação dos espectadores, que têm a liberdade de alçar vôos em diferentes direções, completando as lacunas do texto, constituído por 17 quadros independentes, denominados de cenários de palavras pelo autor. A única rubrica do texto diz que os diferentes quadros preferencialmente deverão desenrolar-se em universos marcados por *designs* distintos, para melhor ressaltar as ironias.

Comparado com as rubricas fechadas das peças de Beckett, o texto de Crimp, livre de indicações cênicas, permite grande flexibilidade ao encenador, que tem liberdade ao decidir quantos atores usar e ao interferir na determinação de suas falas. O início de todas as falas é marcado pelo uso do travessão: são vozes narrativas que se projetam no espaço cênico, contracenando em via de mão dupla com a platéia. Segundo Lehmann, o texto de Crimp pode ser considerado um ensaio cênico, uma vez que ele oferece, “em vez de ações ou cenas, uma reflexão pública sobre determinados temas” (LEHMANN, 2007: 190). Além de discutir as linguagens da dramaturgia e do teatro, as diversas vozes refletem sobre uma diversidade de assuntos que caracterizam a sociedade contemporânea.

A peça se inicia com um quadro denominado “Todas as mensagens deletadas” – através da secretária eletrônica ouvimos várias transmissões de recados para Anne, enunciadas em *voice-over*, mas que não parecem referir-se à mesma pessoa. Os quadros subsequentes se relacionam (ou não) com as mensagens eletrônicas. Todo processo se assemelha a uma narrativa interativa no ciberespaço, que também usa o sistema de “quadros” interconectados. Esse conceito foi primeiramente proposto pelo controverso pioneiro da inteligência artificial, Marvin Minsky, que representou a consciência humana em termos de estruturas computacionais e imaginou “a memória como um conjunto de quadros, cada um equipado com encaixes e terminais” (MURRAY, 2003: 198).

No decorrer da peça, uma variedade de conceitos é construída e sucessivamente destruída, talvez para, deliberadamente, frustrar o espectador. Essa estratégia nos deixa entrever que não nos é facultado conhecer a verdade ou o nosso semelhante, uma vez que ninguém consegue distinguir o real do ilusório ou saber quem é o outro. O dramaturgo britânico David Edgar considera a peça um exercício crítico que subverte as expectativas da platéia:

O objetivo de Crimp não é apenas questionar se é possível conhecermos nossos semelhantes, mas indagar se é viável considerar que essas pessoas existem independentemente dos modelos que construímos a respeito delas. Ele consegue seu intento, não através da narrativa tradicional, mas por meio de um sofisticado jogo em que testa as expectativas da platéia a respeito da construção do sentido em cena. (Citado em SIERZ, 2006: 53, minha tradução)

O texto desconstrói a noção de uma identidade una, coerente e fixa e tematiza o desafio de criar uma personagem, além de brincar com uma série de conceitos e elementos formais de dramaturgia e teatro, problematizando o texto *per se*. Crivado de citações e alusões que ampliam o universo textual, a peça lança um fecho de luz extremamente instigante sobre o nosso cotidiano. O que começa parecendo estranho, revela-se familiar e assustadoramente cotidiano: a precariedade das relações humanas, o desassossego e desalento de viver, o estranhamento com a realidade circundante e as inquietações que aterrorizam a sociedade contemporânea em geral. Como paisagem textual, a peça também se posiciona criticamente e de forma provocativa a respeito da cultura do espetáculo, da manipulação de opinião pela mídia e da “realidade” enquanto simulacro (BAUDRILLARD, 1981). Crimp conduz a platéia a um jogo imaginativo e a novos modos de percepção, estimulando os espectadores a preencherem os vazios dos cenários de palavras.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. Teatro oriental e teatro ocidental. In: ____.
O teatro e seu duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo:
 Martins Fontes, 1993, p. 65-70.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria
 João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1981.

- BRECHT, Bertolt. Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro? & Pequeno órgão para o teatro. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 19-21; 125-66.
- CAMATI, A. S. O teatro pós-dramático de Martin Crimp. *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Org. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 20-21.
- CRIMP, Martin. *Attempts on Her Life*. London, Faber & Faber, 1997.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de *Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- GUENÓUN, Denis. *A exibição das palavras*: uma idéia (política) do teatro. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- KALB, Jonathan. Less is more – Beckett and the avant-garde. In: _____. *Beckett in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 157-162.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*, n° 3, São Paulo: ECA/USP, 2003, p. 10-19.
- LENZ, Jakob M. R. *Notas sobre o teatro*; GOETHE, J.W. *Regras para atores*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck*: o futuro da narrativa no ciberespaço. Trad. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandes Cuzziol. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Aktuelle Bühnentexte und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

- ROBINSON, Marc. Gertrude Stein. In: _____. *The Other American Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 10-28.
- SAADI, Fátima. Brecht e seus precursors. *Repertório Teatro & Dança*, Ano 04, nº 06, Salvador: UFBA, 2002, p. 54-71.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SIERZ, Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*. London: A & C Black Publishers Limited, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.