

A encenação de *Esperando Godot* no Estado do Ceará (2005): da busca estética à consciência ética

Tânia Alice Feix

professora-doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). Atualmente, é professora de Estética e Teoria Teatral na Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).
e-mail: taniaalice@hotmail.com

NABSTRACTRESUMORESUMENABSTRACR

resumo	<p>O artigo investiga as condições de recepção do Teatro do Absurdo hoje, a partir da montagem de <i>Esperando Godot</i>, no Estado do Ceará em 2005. Busca-se entender de que maneira foi realizada a adaptação da peça de Beckett, através de uma análise dos diferentes elementos de composição do espetáculo, focando particularmente questões ligadas à estética da recepção.</p> <p>Palavras-chave: Beckett; Teatro do Absurdo; adaptação; estética teatral; pós-modernidade.</p>
abstract	<p>This article analyses the conditions of reception of the Theatre of the Absurd today, based on a production of <i>Waiting for Godot</i> in the state of Ceará, Brazil, in 2005. The aim is to understand how Beckett's play was adapted by analyzing the different elements, which make up the representation, focusing particularly on the questions linked to the aesthetic of reception.</p> <p>Key-words: Beckett; Theatre of the Absurd; adaptation; theatrical aesthetic; post-modernity.</p>
resumen	<p>El artículo investiga las condiciones de recepción del Teatro del Absurdo en la actualidad, a partir del montaje de <i>Esperando a Godot</i> en el estado de Ceará en 2005. Se busca entender la manera en que fue realizada la adaptación de la obra de Beckett a través de un análisis de diferentes elementos de composición del espectáculo, centrándose especialmente en los que están ligados a la estética de recepción.</p> <p>Palabras-clave: Beckett; Teatro del Absurdo; adaptación; estética teatral; posmodernidad.</p>

Em 2005, em Sobral, no Ceará, foi montada uma adaptação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Partindo do clássico escrito pelo Prêmio Nobel de Literatura irlandês, a adaptação, realizada pelo diretor carioca Francisco Expedito, permitiu uma nova leitura da peça. Reflexo de inquietações metafísicas profundamente humanas que chegaram a transformar a peça em um clássico do teatro moderno, a adaptação se fez em função de um processo de inclusão do espectador, levando em conta as teorias da estética da recepção.

Como foi efetuada a passagem do texto original à adaptação? De onde emergiu a necessidade de adaptar esse clássico da literatura dramática do século XX? Quais são as condições estéticas, mas também econômicas e sociais, que tornam a reescrita necessária? Quais são as características da adaptação, como e em que condições propor uma releitura hoje do que se costuma chamar de “Teatro do Absurdo” e quais seriam os critérios de invenção desta nova linguagem, que conservaria a essência do clássico oferecendo, ao mesmo tempo, uma leitura contextualizada?

O ser humano atrás das grades: a “farsa trágica” de Beckett – o termo é de Célia Berretini (2000). Escrita em 1947, foi originalmente montada por Roger Blin e apresentada pela primeira vez no dia 5 de janeiro de 1953 no *Théâtre de Babylone*, em Paris. Apesar da rejeição inicial da crítica, a peça permaneceu em cartaz por mais de quatrocentas apresentações e foi montada em mais de vinte países, com encenações famosas, como a de Otomar Krejka, em Avignon (1978), ou Joël Jouanneau no *Théâtre des Amandiers*, de Nanterre, em 1991.

O impacto provocado pela primeira montagem de Herbert Blau, que estreou no presídio de Saint Quentin, na França, já tinha demonstrado, contrariamente às expectativas, que a nova linguagem, a nova aceção do teatro, propostas por Beckett, nada tinham de elitista. Pelo contrário, a peça responde a inquietações metafísicas profundamente humanas, independentemente do nível de (in)formação do espectador. *Esperando Godot* não trata somente do absurdo da existência, da vaidade das esperanças, mas também as coloca em evidência de maneira sensível.

Roland Barthes (1954, p.59), nos seus *Escritos sobre o teatro*, analisa o itinerário social da peça:

No início, as críticas definiram a peça como uma peça de vanguarda: era só assim que ela podia ser salva. Depois, fato surpreendente, a peça não se limitou a sua platéia de intelectuais e esnobes esclarecidos: ela continuou seu caminho, atravessando platéias sempre mais amplas, sempre mais afastadas desse hermetismo onde a crítica politicamente correta queria confiná-la. *Godot* atingiu o grande público parisiense, estrangeiro, a província. Hoje, *Godot* comove até as associações de teatro popular. [...] Sociologicamente, *Godot* não é mais uma peça de vanguarda. [...] *Godot* ficou adulto. [...] *Godot* se ampliou, porque *Godot* continha as propriedades específicas do seu tempo

Neste sentido, a peça constitui um eco da memória afetiva coleti-

va, uma expressão palpável das angústias essenciais do homem, uma expressão da espera, da esperança contínua e desesperada de cada ser humano, esperando o seu Godot, além das contingências temporais. Como em *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati (2003), em que o protagonista espera invasores que nunca chegam, a essência de Godot é variável: a sua identidade depende da função que cada um lhe atribui, o que amplia consideravelmente a receptividade da peça.

Na peça, Godot nunca chega, e a única alternativa, a única ocupação possível parece ser o suicídio; mas os personagens não têm a coragem necessária para se enforcar e acabam se agarrando em pequenas diversões cotidianas para não cair no desespero, presas invariáveis de suas esperas decepcionadas e de uma existência desprovida de sentido porque, no contexto pós-guerra de escrita da peça, toda referência metafísica havia desaparecido.

A escrita destas angústias, fundamentalmente humanas e atemporais, gerou o “clássico”, montado como tal, mas igualmente adaptado sob diversas formas. Em *Écrire et mettre en espace le théâtre*, Marie Bernanoce, que considera (com razão) o universo de Beckett especificamente apropriado para um trabalho em sala de aula, propõe a definição seguinte de adaptação (2002, p.84):

Adaptação: Traslado ou transformação de uma obra dum gênero para outro gênero. [...] Durante esta operação semiótica de traslado, o romance é transportado em diálogos [muitas vezes diferentes dos diálogos originais] e, sobretudo, em ações cênicas utilizando todos os materiais de representação teatral [gestos, imagens, música, etc...].

A adaptação é pensada como uma transposição genérica e não como uma reescrita em função de critérios contextuais. No caso concreto da adaptação da obra de Beckett, não se trata da adaptação genérica – como o próprio Beckett o fez, retomando trechos de diálogos dos dois protagonistas de seu romance *Mercier et Camier* (1945) em *Esperando Godot* –, mas sim da transposição de um clássico em linguagem contemporânea segundo a definição de clássico proposta por T.S. Eliot (1991): “no interior de suas próprias limitações formais, um clássico deverá expressar o máximo da gama completa de sentimentos que representam o caráter de um povo que fala esta língua.”

Prescindindo de um esquema de intertextualidade interna, a própria peça funciona sobre o princípio da adaptação. O discurso de *Lucky*, por exemplo, na peça original – o nome do personagem é a tradução literal e irônica do inglês *lucky*, que significa “sortudo” – é uma adaptação irônica realizada pelo próprio Beckett. Na década de 30, no Colégio onde ele era professor, Beckett já tinha apontado a incoerência dos discursos científicos, metafísicos e intelectuais, numa adaptação do *Cid*, de Corneille, mediante um discurso totalmente arrasador, no fim do qual o público não conseguia nem ouvir a campanha do despertador que um personagem tinha em mãos, antes

1

A ironia do destino fez com que um dia antes da estréia, na inauguração do Teatro São João, no dia 29 de Dezembro de 2004, a Cia fosse impedida de ensaiar por causa dos discursos políticos intermináveis, sendo que um, inclusive, atribuiu a peça de Beckett a Shakespeare, justificando, assim, o discurso de Lucky no palco.

2

Entrevista de José Saramago no documentário sobre o olhar Janela da Alma, de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2003.

3

Francisco Expedito, discurso pronunciado numa mesa redonda sobre o processo e encenação de Esperando Godot, organizada pela Universidade Vale do Acaraú (UVA), Sobral, no dia 20.10.2003, na presença de Sérgio Saboya, produtor no Rio de Janeiro, Raimundo Nonato de Souza, ator e produtor em Sobral, e Tânia Alice Feix, atriz, diretora de teatro e professora.

de adaptá-los de maneira teatral em *Esperando Godot*¹. A adaptação segue a mesma lógica de preservação do essencial sob uma forma humorística, leve porque “nada é mais engraçado do que a infelicidade” (Beckett).

Na adaptação de Francisco Expedito, o texto original é encurtado e dividido numa multiplicidade de personagens para responder às exigências do imediato, da rapidez do espectador contemporâneo, que vive num clima de “*Luna Park audivosual*” – a expressão é de José Saramago². Dessa forma, acrescenta-se o sentimento catártico do espectador, acostumado a viver na “sociedade do espetáculo”, conforme a análise do situacionista Guy Debord (1992), que considera a sua própria vida como uma forma de representação. O espetáculo ganha em dinamismo e em força conforme as exigências da sociedade contemporânea.

Trata-se de celebrar um compromisso entre o que se gostaria de dizer e o que o espectador é capaz de entender. Em nossos dias ninguém mais agüenta um monólogo de Shakespeare de uma duração de dez, quinze minutos, por exemplo³, explica Francisco Expedito, autor da adaptação.

Segundo Ítalo Calvino (1990, p.8), “leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência” são os critérios estéticos do novo milênio. A adaptação leva em conta essas exigências para tornar-se mais acessível e tornar o espetáculo “mais curioso, menos depressivo e mais dinâmico”, reflexo das exigências contemporâneas. A adaptação é entendida, então, como um trabalho de transposição de um texto clássico para uma linguagem acessível ao público contemporâneo, sem, contudo, desnaturar o valor fundamental do mesmo. A vivacidade, a linha de emoção do espetáculo, oscilando entre a expectativa intensa e as decepções cada vez mais acentuadas, mantém o espectador atento, sensibilizando-o para as realidades exploradas no texto clássico.

Não é necessário insistir que o contexto cultural brasileiro exige uma leitura dinâmica – o que não implica que essa leitura seja simplificadora, demagógica, pedagógica no sentido pejorativo do termo -, mais ainda quando o espetáculo é montado para ser apresentado no Nordeste, onde a tradição teatral é principalmente constituída de montagens e manifestações regionais e populares. O contexto político interfere também diretamente no contexto cultural, fruto de projetos que o nutrem. A encenação de um texto, na medida em que se efetua numa cidade do interior do Ceará como Sobral, requer uma atenção especial no que diz respeito à sensibilização do público a uma nova linguagem, a um texto pouco conhecido ou desconhecido, na perspectiva de outorgar uma credibilidade e um reconhecimento do trabalho dos atores tanto a nível estadual quanto no âmbito nacional.

Voltando-se para o contexto original, percebe-se que o “Teatro do Absurdo” – denominado pela primeira vez como tal por Martin Es-

slin em 1962 – é, por definição, um teatro que afirma uma ruptura em relação ao teatro tradicional. Essa ruptura é tripla: histórica, com a Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, Hiroshima; filosófica, com a transmutação dos valores operada por Nietzsche e o existencialismo de Sartre e Camus; psicológica, enfim, com as teorias freudianas. “Os dramaturgos do Teatro do Absurdo adotam uma atitude niilista diante da platéia, das tradições, das convenções”, nota Emmanuel Jacquart (1998, p.49). Em sua essência, essa ruptura é estética, provocando uma modificação da consciência teatral. Em *O Teatro e seu Duplo* (1964), Antonin Artaud já havia proposto um afastamento do “textocentrismo”; Brecht já havia teorizado o efeito do distanciamento; o Método de Stanislavski tinha sido reconhecido e aplicado universalmente. Enfim, trata-se de muitos terrenos férteis para que o Teatro do Absurdo se implante de maneira intempestiva e durável no campo teatral com suas encenações e interpretações específicas, seja na dramaturgia de Beckett, Ionesco, Arrabal, Genet ou Adamov.

Nesse sentido, a adaptação de Francisco Expedito preserva as características principais do “Teatro do Absurdo” como tal: ausência de caracterização marcada dos personagens, ausência de estrutura linear coerente, segundo os princípios da análise estrutural do formalista russo Vladimir Propp, ausência de intriga. A temporalidade cíclica da adaptação é idêntica à temporalidade da peça original. Trata-se de dois dias fora do tempo, fora da temporalidade linear, fora da perspectiva historicista. É o Eterno Retorno. A curva emocional do espetáculo segue um ritmo reversível em função das duas emoções principais, espera e desilusão. “Nada acontece, ninguém vai, ninguém vem, é terrível”, diz Gogo, o acadêmico amargurado no seu latão. Martin Esslin é claro a respeito: “Esperando Godot não conta uma história, mas explora uma situação estática” (1961, p.39).

As palavras são balbuciadas e, na adaptação, elas são ainda mais retiradas do contexto racional. A racionalização é ultrapassada pela emoção da cena. Percebe-se que a ruptura da confiança na linguagem como meio de comunicação constitui uma das características essenciais do Teatro do Absurdo. “Nada a fazer”, repetem invariavelmente os personagens. E o tempo passa, ou antes, pelo contrário, não passa. A linguagem perde a sua função de comunicação para assumir uma função simplesmente fática: as pessoas falam por falar e não para dizer ou comunicar. Esta ação da palavra pela palavra exprime o sentimento fundamental que anima a peça: a consciência do absurdo da existência humana. “Diga algo, mesmo que seja uma mentira”, diz Estragon a Wladimir no início do segundo ato. Assim, segundo Mauriac, “as palavras foram inventadas para ocultar o incerto, o contraditório, o impensável” (1958, p.43), para constituir uma ocupação, uma “diversão” no sentido de Pascal: o que afasta o homem do essencial.

4

A última gravação de Krapp foi encenada em 2005 por Francisco Medeiros (SP) a partir dos diários de montagem de Beckett, prestando igualmente uma homenagem ao Teatro do Absurdo.

No universo do Teatro do Absurdo, o mundo de Beckett assume uma força particular. “As peças de Beckett possuem uma intriga ainda mais reduzida do que as peças de Teatro do Absurdo em geral”, nota Martin Esslin em *O Teatro do Absurdo* (1962). A versão composta por Francisco Expedito – que integra trecho em língua francesa das *Criadas*, de Genet (1964), e de *A Lição*, de Ionesco (1954), presta, assim, uma homenagem ao Teatro do Absurdo de um modo geral.

A modificação estrutural em termos de personagens – passa-se de cinco a dezesseis – responde à necessidade de dinamização da peça. Os nomes dos personagens são extraídos de outras peças de Beckett. Assim, o nome de Krapp origina-se da *Última gravação* (1958-1960)⁴, no qual, prisioneiro de seu passado, vítima da marcha irreversível do tempo, Krapp tenta lutar contra a irreversibilidade do mesmo. O nome de Clov é tirado do protagonista de *Fim de partida* (1957). Mesmo que ambos prestem homenagem às personagens da *Lição*, de Ionesco.

Os personagens funcionam por pares, compondo binômios incapazes de viverem juntos e incapazes de se separarem. A separação, constantemente pensada como uma solução possível, acaba por tornar-se demasiado tardia, e o fato de ficarem juntos constitui uma última opção para afrontar as angústias da vida. “Não me toque, não me faça perguntas, não fale comigo – fique comigo”, diz Estragon a Wladimir, ilustrando o quanto a presença constitui um cataplasma, mas jamais uma solução.

Na encenação, a adaptação insiste no efeito “V” – efeito de distanciamento – explicitado por Brecht em seus *Escritos para o Teatro* (1963). O efeito é utilizado na medida em que os personagens não respondem a um imaginário naturalista, mas representam a situação de seres em perdição, imersos na dúvida, no medo, na angústia existencial, distanciando e envolvendo o espectador num mesmo movimento. A interpretação dos atores tende a buscar o protótipo da espera de cada personagem, exemplificando-o, em vez de se conformar a um padrão de interpretação naturalista segundo o método stanislavskiano. O cenário também não responde a uma convenção naturalista: são três armários nos quais vivem três das duplas de Wladimir e Estragon, uma escada, dois latões, cadeiras amontoadas: um universo hostil, angustiante, incômodo.

A pretensão de aliviar o peso dessa realidade social, contudo, está ausente do universo beckettiano, e a montagem de Joël Jouanneau, que fazia uma releitura social da peça, teve uma recepção difícil, por conta da redução operada em função do texto original. É a vida na sua realidade pura que é questionada mais do que as modalidades de organização social, questionadas por Piscator, Brecht ou Boal.

Eugênio Kusnet, teatrólogo, que realiza uma comparação dos métodos de Stanislavski com os de Brecht, insiste na importância do coletivo, da comunicação, da emoção em detrimento do intelecto

5

As pesquisas sobre as regras de composição da telenovela revelaram que para que uma novela tenha sucesso deverá haver de 7 em 7 minutos um "MBH" ("moment bouleversant d'humanité" -, literalmente, "momento profundamente humano") como reencontros, mortos ressuscitados... Quanto menor for o intervalo dos "MBH", maior será a chance de sucesso da telenovela.

6

Entrevista de Francisco Expedito, publicada no Caderno Cultural do « Noroeste », 30 de dezembro de 2004.

7

Na *Divina Comédia*, Dante compara as almas desejosas de atravessar o Aqueronte a folhas mortas. Na adaptação de Francisco Expedito, Nag, Nell et Nill comentam que o ruído das folhas mortas assemelha-se ao ruído dos homens falando de seus passados.

(1985), caracterizando o universo de Beckett. O universo coletivo dos personagens, fora do quadro realista, opera um efeito de distanciamento – mesmo que os movimentos de interpretação dos atores empreguem métodos de inspiração naturalista –, distanciamento característico do princípio fundamental da peça, refletindo o questionamento metafísico: que fazemos no mundo, além de esperar?

O ritmo dessa espera entra em oposição com as formas de percepção contemporâneas. O ritmo acelerado da pós-modernidade produz uma exigência mais rápida, mais imediata de percepção. Como sublinha Marie-Christine Autant-Mathieu (2003, p.21): “os bons textos [de teatro] vivem os seus ritmos e destilam as suas mensagens através deste ritmo e não por meio da transmissão da informação.”

A decomposição em personagens múltiplas acelera o ritmo, respondendo a uma exigência do leitor/espectador pós-moderno. A linguagem televisiva, as exigências da telenovela⁵, o cinema e suas novas codificações exigem de uma maneira sempre mais definitiva uma condensação do tempo, um ritmo acelerado dos acontecimentos. Para permanecer interpretável, o teatro deve levar em conta, sem, contudo, renunciar as suas próprias exigências, a linguagem da pós-modernidade com os seus rompimentos, seu ritmo, sua linha emocional. “Nós desaprendemos a ler esteticamente o teatro”, explica Francisco Expedito numa entrevista:

Os espectadores querem que tudo se assemelhe à televisão, ao que vemos todos os dias. Nós, diretores de teatro, somos conscientes disso e pretendemos manter a nossa identidade simplesmente fazendo teatro para as pessoas que vão ao teatro e que gostam do teatro. Esperando Godot é um clássico, um tema universal que toca no coração dos espectadores porque ele fala da espera⁶.

O cenário original é composto, na linha das indicações cênicas do próprio Beckett, por um caminho e uma árvore com algumas folhas, simbolizando a passagem do tempo. A árvore, na qual Judas se pendurou – as alusões à força percorrem toda a trajetória da peça – a árvore sonhada que marca a entrada no inferno de Dante⁷ encontra-se presente no cenário da adaptação, e os personagens se agrupam incessantemente no pé da mesma para pensar no enforcamento. Na encenação de Joël Jouanneau em Nanterre, a árvore tinha sido transformada num transformador elétrico, criando uma atmosfera industrial, que deu à peça uma conotação política: de fato, Godot é ou era visto como o símbolo do movimento social anticapitalista.

Na adaptação, esse universo amplia-se com as cadeiras numa referência às *Cadeiras*, de Ionesco, a escada, os latões, os jornais, os livros empilhados e os tecidos rasgados. Os armários, decorados pelos atores que interpretam os personagens que vivem no interior, abrem-se e fecham-se, abrindo-se à palavra, à expressão, antes de reduzir os personagens ao silêncio. Eternamente. Realizado por Francisco Expedito em cooperação com o artista plástico Sanzio Marden e os alunos

8

Trata-se do projeto
“Oficina Escola”, baseado
em São Paulo com uma
ramificação em Sobral.

de um projeto de integração social da Oficina-Escola de Sobral⁸, o cenário exprime uma situação de desespero com uma porta no fundo da platéia que se abre duas vezes no fim de cada ato, quando os personagens não ousam passar, com medo do vazio. E se Godot chegasse?

Da mesma forma, os figurinos refletem as preocupações existenciais dos personagens. As roupas de inverno vermelho, cinza, branco e preto, com coturnos, estão cobertas de neve, remetendo ao frio, ao isolamento. Numa semiologia específica, os chapéus materializam o intelecto, o pensamento, enquanto os sapatos constituem uma espécie de símbolo do peso do envolvimento da existência, instinto e matéria, dos quais os personagens tentam constantemente se liberar sem consegui-lo. As calças fazem parte dos acessórios de palhaços grotescos que reforçam o efeito de distanciamento porque, tanto na adaptação como no original, Estragon perde a calça num momento trágico, o que contribui para criar uma situação trágico-cômica, específica do Teatro do Absurdo.

Comentando sua primeira encenação no presídio, Herbert Blau comparou Esperando Godot a uma obra de jazz: sem dúvida em virtude do ritmo ascendente e descendente das esperas, do ritmo emocional alternado entre esperança e decepção, mas também em virtude dos múltiplos instrumentos que compõem a obra, provocando uma emoção universal, apesar da cultura diversificada dos ouvintes. Neste sentido, a adaptação trabalha com todos os registros. Se os Beatles compõem o essencial da sonoplastia na montagem de Francisco Expedito, ela associa também a intervenção de Joe Cocker, do Bolero de Ravel, de um Baccamarte, misturando registros, épocas, criando um som atemporal de espera. Os diálogos dos personagens que respondem uns aos outros geram uma musicalidade específica reforçada pelo dinamismo das vinhetas, durante as quais os personagens tentam fugir sem jamais conseguir.

No que se refere à iluminação que varre a cena – criada por Francisco Expedito e Walter Façanha para a estréia de inauguração do Teatro São João de Sobral -, ela ilustra, num vaivém perpétuo entre a noite e o dia, a angústia metafísica dos personagens, com subidas de luzes brancas asfixiantes, na fumaça contínua dos sonhos evaporados.

Concluindo, a adaptação permitiu, durante a apresentação no Ceará, uma leitura exigente devido à qualidade da preservação do original, favorecendo a leitura de um público menos acostumado à estética pós-moderna. Dessa forma, a peça tornou-se acessível sem passar pelos critérios do regionalismo tradicionalmente considerados necessários quando se faz uma encenação no Nordeste. Tanto que, nas apresentações, as reações da platéia eram surpreendentes, revelando um reconhecimento profundo com a temática proposta: “é estranho, os personagens vivem a mesma coisa que nós no Nordeste, nunca acontece nada”. A musicalidade, o ritmo acelerado, a multi-

plicidade dos personagens, que encarnam tantos mitos da modernidade desmoronados: a fé no saber, representado pelos universitários Gogo e Didi; a fé na ciência, encarnada por Minnie e Winnie; a fé no amor, transtornada por Krapp e Clov; a fé cristã, liquidada por Blood e Mary. Desilusão pós-moderna, reflexo de angústias metafísicas, a adaptação transpõe o questionamento atemporal da existência ao cotidiano e joga-a para o presente, questionando o homem de maneira existencial: o que estamos esperando para viver?

Referências

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Autores, Escrituras dramáticas. In: **Escrever para o teatro**: as implicações da escrita dramática, Paris: CNRS Editions, 2003.
- BARTHES, Roland. Godot Adulte. In : **Ecrits sur le théâtre**. Paris : Points Essais, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Essais sur Brecht**. Paris : La Fabrique Editions, 2003
- BERNANOCE, Marie. **Ecrire et mettre en espace le théâtre**. Coll, 1,2,3. Grenoble : Editions Delagrave, CRDP, 2002.
- BERRETINI, Célia. “Samuel Beckett, o inventor da farsa metafísica”. **O Estado de São Paulo**, 5 fev. de 2000.
- BUZZATI, Dino. **O Deserto dos Tártaros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Folio Essais, 1967.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Paris: Grasset, 1985.
- ELIOT, T.S. **Da poesia e dos poetas**. Tradução de Junqueira. Brasília: Brasiliense,1991.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Londres: Ed. Eyre & Spottiswoode, 1961.
- JACQUART, Emmanuel. **Le théâtre de dérision**. Paris : Gallimard, 1998.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. (Ensaio).
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2006.
- LYOTARD, J.F. **The post-modern Condition**. Londres: Manchester University Press, 1984.
- MAURIAC, Claude. **L'Allittérature contemporaine**. Paris : Albin Michel, 1958.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução as grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

