

O OBJETO-SUJEITO NA DRAMATURGIA

Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago¹

RESUMO:

*Pretendo analisar nesta exposição a metodologia utilizada por uma companhia de teatro no Amazonas onde são valorizados elementos da composição espacial, tanto como complementos da dramaturgia, quanto no diálogo com os atores na representação. Tais elementos integram um projeto de encenação onde a tríade **texto-objeto-ator**, relacionando dados de mitologias indígenas com os da cultura ocidental branca, compõe, em detrimento ao conflito e mesmo à ação, uma estrutura de texto contemporâneo. Os fundamentos da abordagem intercultural do espetáculo (PAVIS, 1996, 1990) e da etnocenologia (PRADIER, 1995) associam-se a esta investigação originada do grupo de pesquisa **Diálogos Interculturais**, da UFAM (DLLE).*

PALAVRAS-CHAVE: teatro, objeto, encenação, intercultural

Passo a expor, no presente texto, a sequência de minhas leituras das montagens dos espetáculos da Companhia Teatral A Rã Qi Ri. Num processo que envolve todos os atores, bem como os demais artistas que, não entrando na representação, se encarregam das funções técnicas, procede-se, a cada montagem, a um levantamento exaustivo dos elementos que farão parte da cenografia. Tal preocupação vem inscrita na dramaturgia que não se limita à composição dos diálogos e suas didascálias, a voz do autor dentro do texto, mas busca no espaço da cena um novo diálogo, marcado pela materialidade dos objetos. Já em análise de montagens realizadas com peças de José Joaquim de Campos Leão, as quais foram incluídas no projeto Demônios de Qorpo-Santo, que encenei com aquela Companhia, e que continha elementos da cultura dita branca ocidental, vê-se como o que chamo de **objeto-síntese** (SANTIAGO, 2006, 2004) abriga informações, conteúdos, relações familiares, relações com o mundo, convenções, conceitos, preconceitos. É esta a função da **cadeira**, por exemplo, dentro da montagem de Mateus e Mateusa:

O objeto assim concebido, impregnado de suas características lúdicas, institui-se como um desafio contínuo ao espectador, na composição dos significados. [Ele] ... concentra em si mesmo os objetos do jogo, participando da criação de espaços e de suas transformações, bem como dos deslocamentos das personagens. (SANTIAGO, 2006, p.06)

Apresentando as características de condensação cenográfica, abrigando personagens e outros objetos, possibilitando a ampliação dos espaços cênicos, o objeto-síntese se institui como elemento poético na construção da fábula, alterando suas formas na circulação entre as várias montagens.

Presente no espaço cênico desde a remota história do teatro, que se inicia, se se considerar como parâmetro a história ocidental, no século V A.C., o objeto adota

¹ Universidade Federal do Amazonas – Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras - UFAM-DLLE.

E-Mail: nestiagio@uol.com.br

variações na sua forma de exposição. Assim, ao se estudarem as transformações da arte teatral no decorrer do tempo, estuda-se obrigatoriamente esse elemento que divide a cena com o ator, participando de todos os seus deslocamentos e ações, da mesma forma como se faz atuante nos diversos campos e relações em que se encontra a figura humana.

Com efeito, mesmo mantendo as características do referente no mundo real, o objeto tem o estatuto de significante, no espaço cênico. Pode-se avaliar a sua abrangência quando se o vê definido como tudo o que está presente no palco, inclusive o corpo do ator (UBERSFELD, 1982). A definição deixa de parecer elástica quando se reconhece que a representação contém os elementos ligados à materialidade mesma do teatro. Sua expressão, portanto, é realizada na forma concreta, nos mais diversos aspectos, desde os simples signos, aos objetos e os seres humanos e mesmo animais. O palco, ou o espaço reservado para a representação, é o espaço concreto que, entretanto, é outro, por abrigar ações fictícias, criado diferentemente do espaço real, sendo dele apenas signo. (SANTIAGO, 2004)

Partindo do princípio de que o objeto teatral é tudo quanto se possa representar ou tocar em cena (UBERSFELD, 1981), pode-se constatar a elasticidade da classificação que valoriza o caráter dinâmico do que se apresenta no palco. De acordo com essa definição, todos os elementos integrantes das montagens de A Rã Qi Ri são considerados como objetos, manipuláveis que são pelos atores. Com efeito, os seus cenários se integram à dinâmica do jogo, na busca dos significados. Por sua vez, os atores se transformam em objetos quando assumem a função de bonecos ou mesmo de animais. Observa-se nesse momento uma contaminação recíproca, pois o objeto tende a adaptar-se à forma humana, antropomorfizando-se. O ator, por seu turno, busca nos detalhes da morfologia do objeto aqueles que mais se prestam à sua anatomia para a composição e exposição como objeto no conjunto significante. (SANTIAGO, 2004)

No presente trabalho, tratarei da análise do projeto de encenação, elaborado para aquela companhia, do texto Tudo pára... . (SANTIAGO, 1998)

A encenação de Tudo pára... foi projetada para um estacionamento de veículos alojado numa antiga construção que, por muito tempo, foi único local dos ensaios do grupo e onde se estreou A Separação de Dois Esposos, espetáculo final do projeto Demônios de Qorpo-Santo. Embora utilizando apenas um dos vãos, em forma de retângulo, tal espaço possibilitará a extensão da área cênica em todos os sentidos: do portão de entrada central ao vão lateral, à parede do fundo do salão; nesse ponto, que serviria à instalação do palco italiano, a estrutura é completamente alterada com a colocação de um praticável móvel, dobrável, que atravessa a sala, até próximo às paredes.

Instalando-se nas duas paredes laterais do vão central daquele local, colunas também servem às funções iniciais das personagens. Praticáveis destinados à representação no centro recebem, acoplando-os, os módulos presentes no espaço reservado ao palco, ou no primeiro palco. Assim, as cenas dos quadros iniciais se realizam sobre os praticáveis do fundo do salão que se deslocam, na sequência, para o centro, onde se unem aos outros módulos. Essas plataformas são todas manipuladas pelos atores em suas funções. Eles invadem o espaço do público com movimentação em linhas diagonais e retas que se cruzam. Um alçapão, instalado no praticável do meio do salão (no meio, portanto, da platéia), e cabos de aço asseguram a variação dos movimentos no plano vertical, estabelecendo a comunicação entre o alto e o baixo. Esta ação é favorecida pela elevada altura do pé direito do estacionamento. A exploração espacial se exacerba, fazendo mover os espectadores que se vêem integrando a cena e

remete a Artaud (1964), que propõe a utilização dos diversos planos do espaço, alargando o jogo da cena, até mesmo suprimindo o palco.

Estruturado em quadros, o texto tem a seguinte divisão: Abertura- Os Sentidos; Jogos 1: Do Conhecimento; Intermezzo circense: A Queda; Jogos 2: Da Criação; Coro Final: O centro. Adotarei, respectivamente, as abreviaturas: A, 1, I, 2, F.

A peça é marcada pela teatralidade. Duas personagens (Cronos e Ariadne) colocam em cena outras duas (Íon e Pã) para fazê-las interpretar fragmentos da história da ancestralidade indígena. Íon e Pã buscam o conhecimento das personagens e a própria identidade, proferindo suas primeiras palavras em língua yanomami, dando conta ao leitor/espectador das origens das personagens e de sua incompreensão do tempo e do espaço. Espaço que buscam para a representação, conforme as didascálias: “ [Íon e Pã] Correm, sempre sincronizados, como se atados a correntes. Detêm-se no meio da sala, ocupando um praticável reservado para a função. Como a haste central de uma cruz.” (2,12). Enquanto Cronos e Ariadne expõem eles próprios imagens que tanto podem remeter aos cultos religiosos africanos ou a rituais ocidentais brancos, como no trecho a seguir:

“ Cronos e Ariadne [...] os acompanham, correndo. Chegando ao centro do corredor, distribuem-se pelas laterais da sala, elevando-se em praticáveis ou em colunas. Estendem na passagem, desde o palco, um longo véu vermelho. Lembram as bandeiras olímpicas, deixando um rastro aéreo.” (Id., ibid.)

As informações se entrecruzam com a convivência de figuras e referências mitológicas de tempos e espaços distintos. Cronos expõe as faculdades ancestrais de Ariadne sendo com ela participante do coro. Os dois instauram o épico na cena.

Cronos e Ariadne explicitam suas funções de figuras criadas para o teatro, falando de Íon e Pã, de igual estatuto, em comunicação direta com o público:

Cronos - [...] Há quanto tempo essas duas criaturas espreitam o invisível? Vocês acreditam que elas estão mesmo vendo alguma coisa? [...]

Ariadne - [...] É possível que vocês não creiam, tu, Cronos, e vocês da platéia... ávidos de ação!...[...]

Cronos - [...] (tom de reprovação). Se ao menos pudéssemos ver alguma coisa!... Já não basta a ficção que nos criou? E que teima em nos fazer existir? (1,5),

Cronos transfere, assim, para o espectador a dúvida da visão dos objetos observados por Íon e Pã, e que só a estes é permitido ver. No decorrer da representação, os atores alternam entre si a interpretação das personagens.

No texto Tudo pára...², os objetos no espaço da cena e no extracênico, apresentam-se de forma econômica. Pode-se observar como objetos propostos inicialmente para a cena aqueles **materiais** que compõem o próprio espaço do teatro, uma vez que o texto, como enunciei acima, trata de **teatralização**, que consiste na exposição do que de mais teatral há no teatro, assim definida por Pavis:

Théâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la

² Remeto o leitor ao quadro detalhado, como Anexo.

Assim, por exemplo, os praticáveis do centro da sala e do fundo do salão, bem como as duas colunas laterais, ali distribuídas, têm a manipulação dos atores. Todas as ações de deslocamentos e arrumação do espaço no decorrer das cenas são efetuadas pelos próprios atores que, dessa forma, exibem aquela característica dentro do espetáculo⁴. Nesse processo, também entram o figurino e a maquiagem com os quais são caracterizados para as personagens. Espectadores são chamados a se transformar em atores contribuindo na realização dessas ações. Ocorrem jogos diversificados de **teatro dentro do teatro**.

O leitor/espectador, desde as primeiras indicações cênicas do texto Tudo pára..., observa a presença de signos em oposição conferindo o tom híbrido à representação. Os contrastes se apresentam a partir do **figurino** das personagens. Os objetos que o compõem trazem a indicação do novo, da moda contemporânea usada por jovens extravagantes : “[...] shorts pretos, de napa acetinada. Botas de verniz preto. Vistasas e largas pulseiras pretas, com aplicações metálicas, brilhantes. [...] Muito brilho nos cabelos” (A, p. 3). Convivendo com esse brilho e sofisticação, tornando visível uma certa antinomia ou mesmo adversidade, encontram-se outros signos mais próximos do corpo que a própria roupa: “[corpos vigorosos,] tatuados com motivos indígenas.” (Id., ibid.)

A não ser pela presença do figurino, de alguns elementos de cena entrando na composição do cenário, a primeira parte do texto (Quadro 1 - Abertura: Os sentidos) conta com **objetos invisíveis**, onde Íon e Pã são espectadores. Cabe a eles demonstrar ao espectador da platéia, com a respiração, com expressões da face e de todo o corpo, a voz em murmúrios ou em gritos, as sensações que as formas imaginárias sugerem. Assim, a partir de exercícios da imaginação, elaborados, evidentemente, por ocasião dos ensaios, os **atores** Íon e Pã assumem o desafio de representar a dor e a alegria, produzidas por esses objetos que antecipam a visão da tela O Jardim das Delícias⁵ (BOSCH). O jogo implica num longo **texto sem palavras** onde a voz e o corpo devem assegurar a visão desses objetos. Os atores, que dessa forma criam a categoria do invisível, devem expor ao máximo seus corpos com a finalidade de preencher a ausência das palavras. Cronos e Ariadne, ao mesmo tempo encenadores e espectadores desse **teatro**, expõem as dúvidas sobre a existência dos objetos narrada pelos atores. Na montagem de Os teus olhos..., observa-se também a ocorrência de objeto invisível. A corda imaginária, criada no espaço cênico pelos movimentos do Indígena-Narrador, sobre a qual ele se equilibra, permite ver a tensão da personagem, em avanços e recuos, a cada investida feita em seu território, por parte dos colonizadores, com os nomes de RAIOS 1, 2, 3 e 4).

Cronos, trazendo a herança mítica da devoração do tempo, acelera o desvelamento das funções de Íon e Pã. Ele tem a função de mostrar a circularidade das ações, e se associa a Ariadne na tarefa de teatralização dos **atores** Íon e Pã, como indica a didascália a seguir: “Cronos e Ariadne mostram a legenda ao público. Tocam

³ Teatralizar um acontecimento ou um texto, é interpretá-lo cenicamente utilizando cenas e atores para armar a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização.

⁴ V. Anexo um croquis da cenografia do espetáculo, incluindo as alterações e deslocamentos dos materiais.

⁵ Pintura de Hyeronimus Bosch, realizada no século XVI, hoje considerada como expressão do surrealismo *avant la lettre*.

um tambor ou uma maraca para atrair a atenção, a cada informação apresentada. Compõem o tom alegre da cena, quebrando-lhe a possível densidade” (4, p.22). Ariadne desfiando o seu lendário fio na condução das personagens, incentivando-as na realização dos jogos, empreende uma travessia imemorial, trazendo ao espectador provas de sua onisciência, com imagens que presentificam as ações das personagens extraídas de um espaço-tempo remoto (SANTIAGO, 2004).

À semelhança de Os teus olhos ... (SANTIAGO, 1996), o uso da imagem eletrônica, em Tudo pára..., oferece a possibilidade de distanciamento, tornando mais incisiva a narração. As reações de Íon e Pã diante dos **objetos invisíveis**, descritas acima, antecipam a presença dos objetos expostos na obra O Jardim das Delícias, a ser reproduzida em vídeo, quando se pode observar uma profusão de elementos antropomorfos. Imagens associando o humano ao vegetal; outras, o vegetal ao animal; os quatro elementos (água, ar, terra e fogo) muito visíveis, representados em simbiose; objetos de uso doméstico acoplados a pedaços de animais e de plantas são algumas formas mostradas pelo artista a seus espectadores. Para produzir maior teatralização das imagens, a didascália propõe a participação de atores no vídeo, manipulando alguns desses objetos singulares, ao lado das personagens da tela original. A encenação prevê, por outro lado, a recriação de parte dos objetos para jogo em cena mais próximo dos espectadores.

Ainda em Tudo pára..., ao recitarem a tradução dos mitos narrados por Íon e Pã, Cronos e Ariadne reforçam a apresentação com o uso de legendas eletrônicas, reiterando, dessa forma, a importância do aprendizado da língua e dos mitos. Brecht (Problemas 1, s/d, p.74) cita o recurso como forma importante de desenvolver a cena, auxiliando o palco a narrar. Por outro lado, a **luz** e a **música**, mesmo não tendo as características de objeto palpável, sólido, regidas que são pelas leis da física, não se limitam ao plano da sensibilidade, ganhando força na coadjuvação com as personagens, agindo mesmo sobre elas:

(Íon e Pã) tornam a movimentar-se. A luz e a música os empurram em direção à platéia. Correm, sempre sincronizados, como se atados a correntes. Detêm-se no meio da sala [...]

.....
Cronos e Ariadne, também empurrados pelo som e pela iluminação, saem de suas posições e os acompanham, correndo. Chegando ao centro do corredor, distribuem-se pelas laterais da sala [...] (A, p.11-12).

Esses elementos acompanham as personagens assim como acompanham os objetos necessários ao jogo, desenhando e preenchendo, junto com elas, áreas e tempos determinados:

[...] (Íon e Pan) param, voltam-se [...] para as platéias, [...] emitindo interjeições cortadas, alternando com a expiração sonora e o som dos tambores. (2, p. 25)

.....
O som da flauta se insere para abrandar os movimentos de Íon e Pã, conduzindo-os a uma leveza [...] (F, p 29).

Vê-se ainda no texto um desses elementos, luz ou som, agindo sobre o outro, produzindo uma nova situação de cena: “Uma flauta no palco conduz a dança das luzes,

em concerto com os movimentos de Íon e de Pã que parecem despertar” (A, p. 10). Em outro momento, a luz e o som são transformadores do espaço: “Ouvem-se fortes sons de sirena, alternados com fanfarras de circo. Luzes circulam por todo o espaço acima dos espectadores. Cronos e Ariadne olham [...] para um foco vindo do alto. [...]” (Id, I, p 20). Reencontram-se nas rubricas as idéias para a iluminação de um espetáculo formuladas, ainda, por Artaud que afirma:

L'action particulière [...] sur l'esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés, des façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu.[...] on doit réintroduire [...] un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc. (ARTAUD, 1964, p. 114) ⁶.

Observando-se tais indicações, o recurso cênico tem função ativa, junto com os demais elementos, na produção de sentido.

As indicações do texto propiciarão o aparecimento de um objeto importante na seqüência, vindo do alto sobre a cena, com sons estridentes e luzes invadindo a sala. É, pois, dentro dessa ambientação de circo que o boneco, representando o Espectador (Ícaro), sofre a queda, após a subida gloriosa, acolhido por Cronos e Ariadne. Queda que é produtora de sentido, pois a partir daí, dessa desilusão ou da impossibilidade do vôo, ocorre a transformação das funções de Íon e Pã. Os objetos que eles portam, e sobre os quais operam transformações no próprio palco, não apenas alteram a cena para o início de um novo quadro, mas também exibem a matéria mesma do teatro, quando essas transformações são teatralizadas, conforme indica a didascália: “[...] Transformam as largas pulseiras pretas em aros de sementes sonoras, tilintantes. Alteram a maquiagem um ao outro, assumindo cores avermelhadas e pretas. [...] Recitam um texto em língua indígena.” (2, p 21) A cena se autoreferencia em Os teus olhos... . Entretanto, os **atores** Íon e Pã, além de receberem a função de narradores dos mitos, devem também interpretá-los como personagens da história: “[...] Toda a recitação é conduzida por expressões vigorosas do corpo, além de contínuas variações da voz e inflexões.” (id, p. 22)

Cronos e Ariadne contribuem para a animação do **teatro** que eles mesmos montaram, reforçando as réplicas de Íon e de Pã com instrumentos (um **tambor** e uma **maraca**) e, promovendo a mediação com a platéia, enriquecem o sentido dos mitos representados. O jogo se faz menos denso com essa passagem pela **música**, reforçado pela legenda exposta à leitura do espectador ou mesmo pelas vozes de Cronos e Ariadne.

Ainda nas indicações finais, a **música** participa da cena, oferecendo ao espectador uma série de ações em cascata. Ela age sobre a personagem (Ariadne) que interfere sobre a **luz** que, por sua vez, contribui com a permanência da mesma personagem ao final da representação: “Fortes ruídos invadem o ambiente. As luzes são reduzidas. O som da flauta [...] acompanha o gesto de Ariadne que sopra uma tocha, reavivando a chama. O rosto de Ariadne permanece iluminado pela tocha [...] após o blecaute.” (F, p.31). O fogo, aqui recebendo a mediação gestual da personagem,

⁶ A ação particular [...] sobre o espírito entrando em jogo, efeitos de vibrações luminosas devem ser buscados, novas formas de estender os focos em ondas, ou em faixas, ou como uma descarga de flechas de fogo [...] deve-se reintroduzir [...] um elemento de ténuité, de densidade, de opacidade a fim de produzir o calor, o frio, a cólera, o medo etc.

recupera seu valor recriador, dentro da simbologia, impresso nas últimas réplicas da personagem. Por outro lado, ao produzir o reavivamento do fogo, com seu sopro, Ariadne evoca a figura do pássaro mítico: “ao bater as asas sobre o ninho, a Fênix já é uma asa de fogo, um fogo que voa, ela é chama volante, ela é esse sopro de ar que aumenta o fogo” (Bachelard, 1990: p.63). Sob essa luz, a personagem torna-se mais visível ao espectador, criando uma imagem sofisticada, com variações do claro-escuro quando seu rosto, deslocado do corpo, se oferece como último objeto. A cabeça de Ariadne transforma-se, assim, numa máscara que, ao invés de ocultar, revela a personagem. Ainda no plano simbólico, o seu gesto, ao se deter na observação do fogo, está associado ao devaneio que, segundo Bachelard, “[...]opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios. E [...] o devaneio [...] diante do fogo, é o mais naturalmente centrado. Figura entre os que melhor se prendem a seu objeto ou [...] a seu pretexto.” (BACHELARD, 1994: p.22).

Observa-se no olhar de Ariadne a promessa de circularidade com as visões do espetáculo que termina (sem terminar) ligando-as às de um próximo acontecimento. Assim portando o fogo, a personagem assume as funções de Prometeu. (Prometeu= aquele que pensa antes). Com efeito, é ela que em todo o texto procura dar forma e consistência aos objetos, assim como às personagens que os manipulam e, retomando o seu significado dentro da mitologia⁷, indica-lhes o caminho a seguir no espaço da representação. É dessa forma com Cronos, quando insiste na necessidade de ver e acreditar na existência dos objetos invisíveis, mediando com o espectador a visão de Íon e de Pã.

Quero reafirmar, portanto, que os objetos, em Tudo pára... , se impregnam do poder de condução das cenas exercido pelas personagens, assumindo, nos quadros que analisei acima, a função de sujeito. Sua importância se amplia nessa situação, tanto mais quando eles operam a mediação entre as culturas implicadas no texto, a cultura branca ocidental, dialogando com o universo indígena e traços da cultura negra. Os objetos aí presentes reiteram, por sua vez, as funções das personagens que, ao mesmo tempo em que se expõem nessa condição, produzem uma representação dentro da representação.

⁷ Personagem da mitologia e da literatura gregas, Ariadne entrega a Teseu o novelo de fio que o faz encontrar a saída do labirinto. Ela tem seu mito narrado por Ovídio, nas Metamorfoses, e em vários textos da dramaturgia universal. Cf. Dictionnaire des Personnages. Laffont-Bompiani, Ed. Robert Laffont, p 79

ANEXO

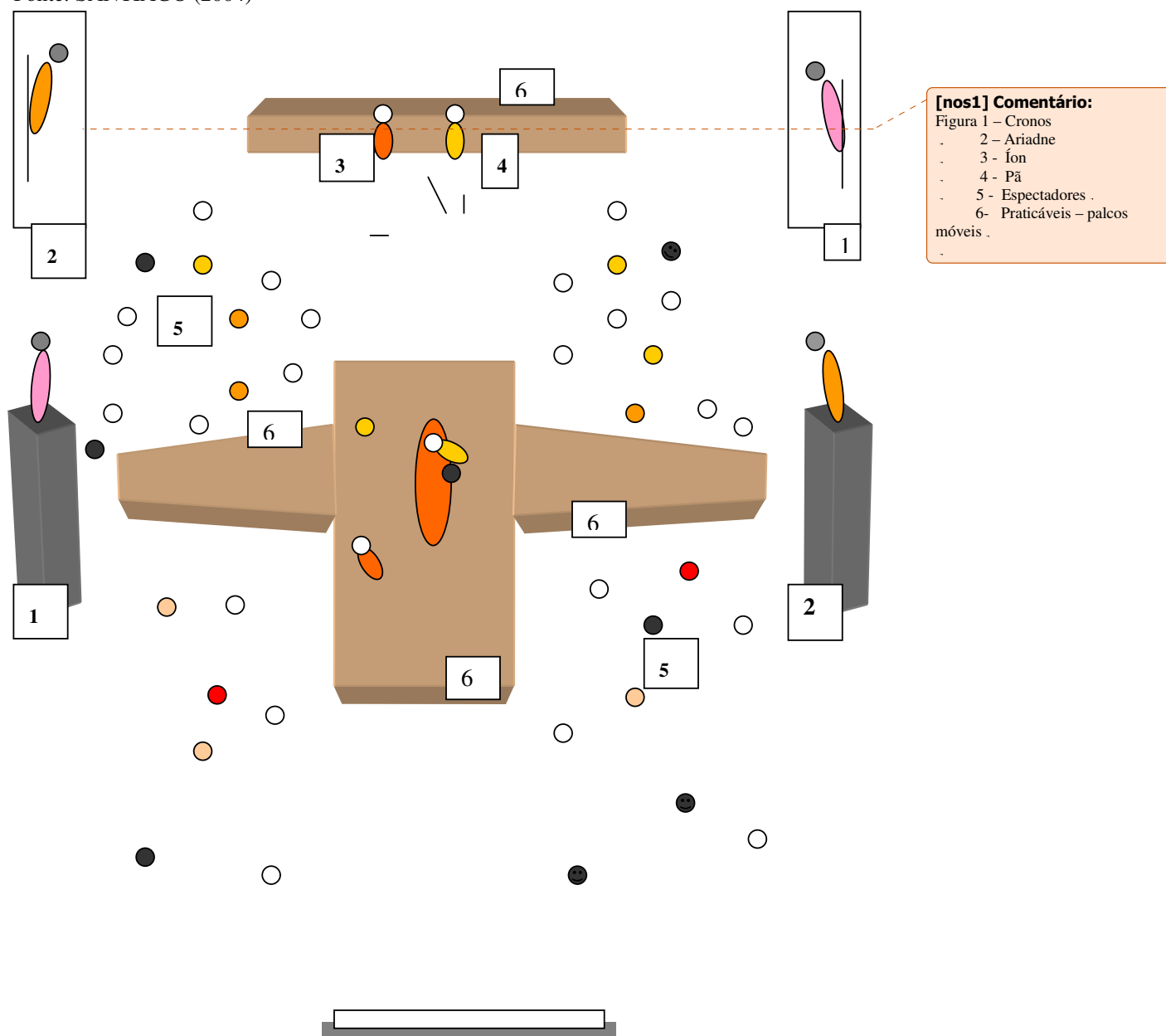
OBJETOS: *Tudo pára...*

Quadro	Espaço	Objetos	Característica A I M			Assoc Personagem
1.Abertura:Os sentidos	Teatro	Praticável Objetos invisíveis colunas faixa shorts botas pulseiras tatuagens vídeo luz flauta	X X X	X X X X X X X X	madeira - madeira tecido couro sintético couro verniz couro, metal pele eletrônico elétrico madeira	Íon, Pã idem Cronos,Ariadne Ídem Íon, Pã Idem Idem idem Idem, Figurantes Todas Idem
2.Jogos 1:Do conhecimento	Idem	praticável alçapão cabo flauta		X X X	madeira madeira aço madeira	Íon,Pã, Espectadores Pã, Espectador Íon, Espectador Pã
3.Intermezzo circense: A queda	Idem	luz som,sirena boneco		X X X	elétrico eletrônico tecido,esponja	Cronos, Ariadne Idem, Idem
4. Jogos 2: Da criação	Idem Extracênico – Floresta-Aldeia yanomami	Praticável porta colunas tambor maraca faixa legendas perna flecha criança cabari	 X	X X X X X X X X X X X	madeira idem idem couro,madeira madeira,sement plástico eletrônico corpo madeira,couro corpo humano fruta (vegetal)	Íon, Pã idem Cronos, Ariadne Cronos Ariadne Cronos, Ariadne Idem Japu Idem Yeyemawe e mulher
5. Coro Final: O Centro	Teatro	Cruz círculo flauta cabos som luz tocha	X	X X X X X X	plástico - madeira aço eletrônico elétrico madeira	Cronos, Ariadne - Íon, Pã Idem Ariadne Idem Ariadne

ANEXO

CROQUIS *Tudo pára...*

Fonte: SANTIAGO (2004)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1964
- [2] BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. S.Paulo: Martins Fontes, 1994
- [3] _____. **Fragmentos de uma Poética do Fogo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990
- [4] BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Problemas 1. Lisboa: Portugália Editora, s/d.
- [5] **Dictionnaire des Personnages**. Coll. Bouquins. Paris: Laffont-Bompiani, Ed. Robert Laffont, 1994
- [6] PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Messidor/Éditions Sociales, 1987
- [7] SANTIAGO, Nereide de Oliveira. **Corpo e objeto**: a busca do significado. In: Anais do X Congresso Internacional ABRALIC - Lugares dos discursos. 2006. Rio de Janeiro, 1 CD.
- [8] _____. **A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro**: Do universo burguês aos mitos amazônicos. 2004. Tese de Doutorado. Estudos Românicos, Grenoble: Université Stendhal – Grenoble III.
- [9] _____. **Tudo pára...** . Manaus, (Texto inédito) 1998
- [10] _____. **Os teus olhos eu quero comer !... É bom!...** Manaus, (Texto inédito) 1996
- [11] UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre**. Com posfácio à 4a. edição. Paris: Éditions Sociales, 1982
- [12] _____. **L'École du Spectateur**. *Lire le théâtre* 2. Paris: Éditions Sociales, 1981