

## CENÁRIOS DE PALAVRAS: “(A)TENTADOS” DE MARTIN CRIMP

Paulo Roberto Pellissari<sup>1</sup>

“Minhas almas (personagens) são conglomerados de estágios da civilização, passados e presentes; são excertos de livros e papéis, pedaços de humanidade, tiras rasgadas de vestes festivas que se tornaram farrapos, assim como a alma é um pedaço de uma colcha de retalhos [...]”<sup>2</sup>

A. Strindberg

*Postdramatic Theatre* (2006), de Hans-Thies Lehmann, é um estudo teórico-crítico que descreve as diversas manifestações da dramaturgia e do teatro de nosso tempo. O teatrólogo alemão faz uso do termo pós-dramático, anteriormente cunhado por Richard Schechner, por ser um vocábulo mais amplo que pós-moderno, uma vez que seu objetivo fora criar um conceito que englobasse as múltiplas possibilidades de transformação da cena contemporânea. Lehmann explica que o pós-dramático, apesar de romper com a tradição, continua a dialogar com o dramático, e que tanto dramaturgos quanto teatrólogos “consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático” (LEHMANN, 2003, p.16). Aponta que as técnicas, tais como descentramento, esfacelamento, fragmentação, subversão e deformação implicam em uma ampliação das tradicionais ferramentas de dramaturgia, narratologia e *performance*.

Lehmann intitula um subitem de seu livro “Tradição e o talento pós-dramático”, parafraseando o influente ensaio de T. S. Eliot “Tradição e o Talento Individual” (ELIOT, 1989, p. 37-48). Faz uma homenagem a Eliot, dizendo que este último foi um dos primeiros críticos a perceber que o poeta contemporâneo, para produzir uma nova obra significativa, deve manter um diálogo com os poetas mortos, ou seja, com a tradição. O mesmo processo ocorre na renovação do teatro: o teatro pós-dramático inclui a presença ou retomada de estéticas anteriores, mantendo, também, uma relação dialógica com a tradição:

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria Literária (UNIANDRADE/Curitiba PR) e Professor de Língua e Literatura Inglesa (FACEL e UNICENP/ Curitiba PR)

<sup>2</sup> Prefácio à *Senhorita Júlia*. (STRINDBERG, s.d., 22-23)

O adjetivo ‘pós-dramático’ define um teatro que tende a configurar-se além do drama, em um tempo ‘após’ a autoridade do paradigma dramático no teatro. Isso não significa que ele seja uma negação abstrata e uma rejeição da tradição do drama. ‘Pós’ drama significa que o mesmo continua presente como uma estrutura – por mais enfraquecida ou desgastada – do teatro tradicional: como uma expectativa de uma grande parte do público, como uma base dos muitos meios de representação, quase que como uma norma automatizada de sua drama-turgia (LEHMANN, 2006, p. 27).

Nesse estudo, Lehmann elabora suas reflexões a partir do estudo de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, publicado em alemão, em 1965, e traduzido para o português em 2001. O crítico faz algumas restrições a respeito desse estudo, dizendo que as considerações críticas de Szondi, apesar de terem aberto muitos caminhos para os estudos de dramaturgia e teatro, são parciais em virtude de o autor não ter considerado o teatro como uma arte, haver se limitado a descrever o desenvolvimento do teatro moderno apenas em termos épicos, e não ter feito menção sobre a *performance* ou a importância do corpo do ator.

Segundo Szondi, a relação estabelecida entre as pessoas é essencial para o entendimento da realidade. Diante dessa concepção de drama, Lehmann questiona que a partir do momento em que não se acredita mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque tudo que se possa escrever a partir dessa relação torna-se supérfluo. Por isso, os autores modernos distanciaram-se de uma série de elementos que estão relacionados com essa forma de drama, como os conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos, características da dramaturgia aristotélica-hegeliana (LEHMANN, 2003, p. 10).

No teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as idéias e os conflitos de idéias, a colisão, enfim. Entretanto, tais elementos ocorrem de uma outra forma, diferente daquela articulada pelo teatro tradicional. O teatro nessa sociedade dominada pela mídia oferece a alternativa de uma comunicação ao vivo e real. Essa possibilidade de comunicação entre o espectador e o realizador não é aproveitada no teatro tradicional. E é justamente essa situação que é valorizada por essas novas formas do teatro pós-dramático, como a *performance*. Entende-se *performance* como “ [...] teatro das artes visuais e que

associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema (PAVIS, 2005, p. 284).

Cabe ressaltar ainda que o pós-dramático é um teatro que não está centrado em uma estrutura de texto que até o século XX passava pela marca do dramático com diálogos, conflito e situação dramática. “Atualmente todo texto é teatralizável, a partir do momento em que o usam em cena” (PAVIS, 2006, p.21).

A modernidade da escrita pós-dramática está “[...] em um movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (SARRAZAC, 2002, p.36). Isso pressupõe uma destruição na tradição de contar histórias. É perceber o teatro como um incômodo, como uma perturbação, pois os vários elementos do drama tradicional estão dissociados e podem ser construídos de uma outra maneira.

Um desses elementos do drama tradicional e ausente no teatro pós-dramático é a progressão dramática. Os atos não estão organizados em uma escala gradativa, mas sim dispersos ao longo de toda a peça. Desfiam-se como gestos de um cotidiano privado de história.

Frente a um teatro composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos e uma vez que a narração é algo essencial no pós-dramático, o teatro torna-se um lugar de um ato narrativo. Isso, muitas vezes, faz o espectador indagar-se se realmente está diante de uma representação cênica ou de uma narração da peça apresentada. Tem-se, então, a romancização do teatro. Esta contaminação do drama pelo romance já era preconizada por Zola que afirmava: “é o alicerce romanesco que garante a uma obra dramática tanto a abertura social quanto o afastamento ao cânone relativamente ultrapassado da “peça-bem-feita” (SARRAZAC, 2002, p.50).

Outra característica no teatro pós-dramático é a conversão decisiva no drama moderno: a passagem da ordem sintagmática para a ordem paradigmática. A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. O dramaturgo explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge então um teatro dos possíveis.

Com a descontinuidade do tempo, com o desencadeamento cronológico, o espectador pode perceber que existem outras possibilidades de tempo ou de construção de uma realidade. Esse espectador já não mais se contenta em reconhecer um estilo, uma nova teoria ou reter uma história; ele entra, também, na inteligência da montagem das peças, que é reconhecida como a força produtiva que recorta e espaça o texto da montagem. Para isso, esse espectador deve perceber também que nas montagens pós-dramáticas o narrador, na maioria das vezes, não é apenas um, é um múltiplo: um múltiplo de idéias, de vozes do coletivo, cujas diferentes vozes exprimem pensamentos e um conjunto de idéias – *Zeitgeist* – que influem no modo de ver e compreender a realidade que nos cerca.

Além disso, outra característica encontrada no teatro pós-dramático é a mudança de estatuto do personagem. Tal mudança não significa o seu enfraquecimento; pelo contrário, isso no ambiente geral de debate dentro de uma peça confere a cada personagem uma autonomia acrescida relativamente às entidades psicológicas. Com a desconstrução da personagem individualizada, a palavra passa a ser plural e anima um verdadeiro debate contraditório dentro do teatro.

Outra subversão às raízes aristotélicas encontrada no teatro pós-dramático é o afastamento da visão organicista do drama. Isso significa que para esse tipo de teatro, o recorte em quadros e a titulação são gestos estéticos determinantes que contribuem para o espaçamento do texto dramático. Enquanto cena ou ato se apresentava como parte imóvel de uma totalidade orgânica, o quadro é dotado de uma autonomia estrutural. Uma cena só existia

em função da seguinte, e tinha apenas, em relação a esta última, um valor de aproximação e de preparação. Com o quadro, este modelo contínuo muda e passa a valer o quadro por si mesmo e que pode ser considerado como a “cena a ser desfeita”.

Segundo Sarrazac (2002, p.74) “[...] o teatro de hoje vive bem com o *déficit* crescente de continuum dramático. Espaçar o texto dramático é erigir uma arquitetura do vazio. É desconstruir”. Com a desconstrução de um teatro com bases aristotélicas e hegelianas, o autor parte em busca de uma nova forma de teatro com a finalidade de trazer novos conteúdos e suas relações e implicações com a vida individual para serem questionados e discutidos por meio de um novo olhar dentro de um contexto contemporâneo.

A peça *(A)tentados (Attempts on her life)*, de Martin Crimp<sup>3</sup>, escritor britânico, cuja estréia ocorreu em 1997, no Royal Court Theatre, em Londres, torna-se um objeto de estudo interessante na medida em que é uma das peças da atualidade que apresenta muitas inovações em termos do que Lehmann e Sarrazac postulam de teatro pós-dramático.

Nessa peça, as categorias de narrativa dramática tradicional, como personagem, tempo, espaço, estão ausentes. Embora tais categorias estejam ausentes, segundo Camati (2006, p. 21), os múltiplos postulados teóricos que dialogam entre si e remetem ao caráter político do teatro, ou seja, sua constituição física como assembléia, reunião pública ou tribuna, permitem a ousadia de repensar a cena em diversas articulações e possibilidades, e a liberdade de recriá-la sob diferentes perspectivas”.

Em *(A)tentados*, Martin Crimp apresenta uma dramaturgia constituída por 17 quadros independentes, porém interconectados, denominados pelo autor de cenários de palavras. Tais quadros não implicam em uma progressão dramática, não estão organizados segundo uma

---

<sup>3</sup> Todas as referências e citações da peça *(A)tentados* de Martin Crimp (por mim traduzidas e assinaladas no texto através do número das páginas) são da edição da obra do autor listada nas referências.

escala gradativa, mas sim dispersos ao longo de toda a peça, desfiando-se como gestos de um cotidiano privado de continuum dramático.

Apesar de os quadros que compõem a peça serem aparentemente desconectados um do outro, eles se relacionam com as mensagens deixadas por diferentes vozes em uma secretária eletrônica no primeiro quadro destinadas a uma certa Anne. Essas vozes em *off*, embora sejam dirigidas a Anne, não parecem ser destinadas à mesma pessoa.

A partir dessas mensagens, tem-se a noção de uma completa descaracterização do personagem, pois o espectador não tem um perfil único de Anne. Essas mensagens aparentemente parecem informações desconectadas uma das outras. Apenas têm-se dados de uma gama de diferentes faces sobre uma identidade fraturada. Isso provoca no espectador uma situação de desconforto e até mesmo de frustração. A ele não é dado o direito de criar uma única imagem identitária de Anne em seu imaginário, pois nem sequer pode se dizer que são informações a respeito de Anne.

Não se sabe se o autor faz uma tentativa em descrever a protagonista ou destruí-la, uma vez que a imagem feminina criada pelas vozes narrativas nesse quadro está ausente no palco. Camati (2006, p. 21) afirma que: "O objeto da narração apresentado ao espectador não se materializa nunca; muito pelo contrário, a imagem feminina, criada pelas vozes narrativas, prima pela sua ausência no palco".

Isso permite ao espectador, uma vez que não há uma única imagem da protagonista, a liberdade de criar no seu imaginário diferentes traços dessa personagem feminina. Juntando pedaços de informações como se fossem cacos, na tentativa de se formar uma identidade, mesma que seja um verdadeiro mosaico, esse espectador se questiona: Seria Anne uma personagem de um roteiro cinematográfico? Uma terrorista? Uma suicida?

Dessa forma, Martin Crimp atenta contra o drama tradicional e constrói a sua dramaturgia fundamentada em experimentos teatrais radicais e conceitos pós-dramáticos,

pois, nesse quadro, tem-se a desconstrução total do personagem indivíduo. Mas, afinal, o autor está se utilizando do palco para falar de quem? De um sujeito? Quem é esse sujeito? É o sujeito contemporâneo, fragmentado da mesma forma que os pedaços, farrapos e tiras de diferentes faces deixadas na secretária eletrônica? Crimp faz uma comparação entre sujeito contemporâneo fragmentado e as novas estéticas do teatro pós-dramático?

[...] “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados [...] [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente [...]” (HALL, 2002, p.13).

O constante processo de fragmentação das identidades na contemporaneidade, entretanto foi se aprofundando até o extremo de que, na maioria dos casos, as pessoas coexistem no seu cotidiano com um conjunto plural de núcleos identitários. Isso provoca a vivência entrelaçada de várias identidades dentro de um mesmo indivíduo, fazendo com que cada um internalize um modo de identidade flexível, maleável e com referentes frágeis. A identidade desse sujeito varia no tempo, às vezes num mesmo dia passa por identidades diferenciadas com papéis e práticas diversas.

Este é um dos principais sintomas que manifesta a crise dos modelos universais de modernidade e está no modo como o indivíduo deixou de possuir uma identidade global que o defina como o modo claro ao longo de sua vida, entre uma pluralidade de identidades e formas de ser (RUIZ, 2003, p.147).

Em um outro quadro, Crimp brinca com a estética do desvio e usa a idéia da construção de uma fábula explorando clichês românticos, o que denota que faz uma alusão à romantização e epicização do drama.

— Verão. Um rio. Europa. Estes são os ingredientes básicos.  
 — E um rio atravessando-a.  
 — Um rio, exatamente, atravessando uma grande cidade européia e um casal na margem do rio. Estes são os ingredientes básicos. [...] (5)

Bakhtine teoriza no século XX que o romance em virtude de ser uma forma inteiramente livre, pode ajudar a evolução dos outros gêneros, em particular o teatro. Nesta peça, o teatro é um lugar de ato narrativo, pois há a impressão de que muitas vezes o espectador está testemunhando não uma representação, mas a narração da peça.

Um outro ponto marcante é quando o dramaturgo dialoga com o mundo e com as formas tradicionais de dramaturgia encontradas no tratado sobre a arte dramática que a Antiguidade nos legou: *A Poética*, de Aristóteles.

- Então é uma coisa universal/ obviamente
- É uma coisa universal na qual nos reconhecemos, nós estranhamente reconhecemos a nós próprios. O nosso próprio mundo. A nossa própria dor. [...]
- Uma coisa universal que estranhamente...o quê? o quê? O quê?
- Que estranhamente restaura. (16)

Neste momento, ao mencionar “uma coisa universal que estranhamente restaura”, o autor estabelece um diálogo com a reconciliação trágica de Aristóteles. Crimp traz em questionamento o conceito clássico de tragédia aristotélica, em que “a tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa [...] despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções.”<sup>4</sup>

Em outro quadro, o dramaturgo aborda a temática da indústria cultural e dos efeitos da mídia na sociedade contemporânea. A característica da atualidade, a instantaneidade entre acontecimento e sua apresentação leva muitas vezes os espectadores, principalmente de televisão, a confundir realidade e representação. Muitos acreditam que a televisão é um veículo transparente, objetivo e não deformador da realidade. O que aparece no vídeo já não é realidade, mas um relato, uma representação dessa realidade, um simulacro da realidade, pois:

a televisão dá ao espectador a sensação de que aquilo que se vê é verdadeiro, e que os eventos são vistos por ele tais como acontecem. Mas na realidade não é assim. A televisão pode mentir, e falsificar a verdade, exatamente como qualquer outro instrumento de comunicação. A diferença está no fato que a “força de veracidade” contida na imagem torna a sua mentira mais eficaz e por isso mesma mais perigosa [...] (SARTORI, 2001, p.84-85).

---

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. p. 43.



Para uma sociedade desinformada e não consciente sobre os perigos da manipulação da informação, essa condição é alarmante, pois, muitas vezes, a televisão é o único meio informativo que a população tem acesso. Notícias, por exemplo, são apresentadas como espetáculos, transformando-as em narrativas maniqueístas do bem e do mal, e acabam por constituir-se no paradigma da verdade e do realmente acontecido.

A crescente erosão da diversidade entre os que assistem à TV, o aumento de indução ao consumo e da aceitação de produtos, serviços, idéias e maneiras de reagir diante de diversas situações que são regularmente promovidas pela televisão, a banalização da condição humana e em especial da violência dificultam o surgimento de uma sociedade que tenha olhos críticos para si, pois está acostumada a ver simulacros (BACCEGA,2003, p.69).

Martin Crimp faz alusão ao esfacelamento do indivíduo e como a mídia criou uma nova “realidade eletrônica” saturada de imagens e símbolos no excerto a seguir. O mundo torna-se puramente um lugar de simulação, de um real sem origem ou realidade. A imagem passa a valer por si mesma e não por aquilo a que se refere.

[...]” Eu me sinto como uma tela” [...]

— “Como uma tela de televisão”, diz ela, ”onde tudo pela frente parece real e vivo, mas por trás há apenas pó e alguns fios” [...]

— Ela diz que não é um personagem real [...], mas uma *falta*,, uma *ausência* diz ela [...] (24-25)

Na contemporaneidade não é mais possível distinguir o imaginário do real, nem o signo de seu referente, e ainda menos o verdadeiro do falso. O mundo da simulação é um mundo de simulacros, de imagens. Mas, ao contrário das imagens convencionais, os simulacros são cópias que não têm originais ou de originais que foram perdidos. O apogeu da cultura da imagem está relacionado com uma preocupante diminuição da cultura crítica.

Outra temática discutida em *(A)tentados* é a exclusão. A pobreza e o subdesenvolvimento persistentes na maior parte dos povos, o desemprego, o analfabetismo, enfim todo tipo de exclusão social inviabiliza o acesso à cidadania. Isto está cada vez mais presente na sociedade contemporânea. O abismo entre os países ricos e pobres aprofunda-se

mais e mais, pois a hegemonia mundial do capitalismo continua servindo apenas aos interesses de grandes grupos econômicos.

- Não existe lugar no Anny para as raças degeneradas [...]
- Não existe lugar para os ciganos, os árabes, os judeus, os turcos, os curdos, os negros, nem nenhuma dessa escória [...] (32-33)

Apesar de os povos estarem *on-line*, o que se viu a partir da década de 80 foi o acirramento de conflitos étnicos, raciais e religiosos, redescobrimo a face mais violenta da intolerância e preconceito. A fome e os conflitos étnicos no continente africano vitimaram milhares de pessoas em regiões como Ruanda. Somália e Tanzânia. Atentados de fundamentalistas religiosos passaram a ocorrer com mais frequência contra organismos ocidentais, turistas e até monumentos históricos. “O racismo, a xenofobia e o anti-semitismo voltam então a se expandir nas sociedades que cada vez mais têm dificuldade para articular os valores da razão e do progresso econômico aos da especificidade, sobretudo cultural e nacional [...] (CARDOSO, 2003, p.103).

Um outro ponto que merece destaque na peça de Crimp é a relação entre o teatro pós-dramático e o político. Teatro político em dois sentidos: não só das peças que se ocupam desta temática, mas também da própria escrita que está relacionada com temas políticos, de como ela é política. Para Lehmann, o que define é a forma. [...] “a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política [...]”(LEHMANN, 2003 p.9).

(A)*tentados* discute o sujeito da contemporaneidade, perdido em um labirinto de imagens; um ser humano que habita um mundo construído por efeitos de representação, cuja realidade oferece fortes aparências. A imagem passa a valer por si mesma e não por aquilo a que se refira, a cópia é preferível ao original. O sujeito contemporâneo está descentrado,

esfacelado e fragmentado, comparando-se a uma máquina a um dispositivo técnico que o leve a uma generalização, a uma despersonificação.

O texto de Martin Crimp tematiza o materialismo, a falta de idealismo, o racismo, a xenofobia, a homofobia, a ausência de valores morais, o consumismo, a decadência moral, entre tantos outros temas.

[...] Bem, eu penso que sejam quais forem as diversas prioridades pessoais que trouxermos para esta discussão, todos estamos de acordo que se trata de uma obra que marca uma época. É comovente. É oportuna. É perturbadora. É engraçada. É doentia. É sexy/ É profundamente séria. É divertida.[...] É obscura. É altamente pessoal e ao mesmo tempo levanta questões vitais sobre o mundo em que vivemos [...]. (50)

Assim como o excerto acima mencionado por uma das vozes narrativas, *(A)tentados* é uma obra que marca época. É perturbadora, é uma reflexão sobre a arte do teatro, repleta de citações e alusões que ampliam o universo dessa peça e que nos faz questionar sobre tudo e todos. É uma tentativa de trazer a voz da dúvida, a voz da multiplicação dos possíveis, a voz irregular que se perde, que vagueia, comentando e problematizando sobre o nosso cotidiano e que o homem se perceba por inteiro e não em partes.

Martin Crimp nos fornece reflexões acerca da escrita pós-dramática, nos faz pensar a nossa condição de sujeito contemporâneo e nos posiciona como as múltiplas vozes de sua obra que se encontram fragmentadas, esfaceladas, como “excertos de livros e papéis, pedaços de humanidade, tiras rasgadas de vestes festivas que se tornaram farrapos. Esse é o sujeito contemporâneo: pedaços de uma colcha de retalhos”.

Concluindo, percebe-se que o texto *(A)tentados* é uma quantidade de possíveis completamente diferentes. O que nos prende a esse jogo proposto pelo dramaturgo é que cada uma dessas partes, desses possíveis textos, são possíveis caminhos dentro de um leque de possibilidades infinitas.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Televisão e escola: uma mediação possível?* São Paulo: Editora Senac, 2003.
- CAMATI, Anna 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.
- CARDOSO, Clodoaldo M. *Tolerância e seus limites*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CRIMP, Martin. *Attempts on her life*. London: Faber & Faber, 1997.
- ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Post-dramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático e Teatro político. *Sala Preta*, nº 3, São Paulo: ECA/USP, 2003, p.10-19.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RUIZ, Castor M. O (Ab)uso da tolerância na produção de subjetividades flexíveis. In: SIDEKUM, Antônio.(org). *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama: Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. São Paulo: Edusc, 2001.
- STRINDBERG, August. Prefácio à *Senhorita Júlia*. In: \_\_\_\_\_. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d. p. 17-33.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880–1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.