

O EQUÍVOCO ESPETACULAR: TEATRO DIEGÉTICO.

Rosiane Cristina RUNHO*

Propomos, aqui, uma leitura de *O equívoco* de Albert Camus à luz de sua força e significação representativas, ainda que a palavra filosófica se imponha, no universo dessa peça, como sendo o eixo ao qual tudo deve servir.

Se se aceitar com naturalidade o fato de na narrativa predominar a representação da realidade através da diegese e no teatro através da mimesis (que fique claro não ser a relação excludente ou fixa, mas que se estabelece apenas em questão de grau), com a mesma simplicidade advirá a suposição: mimesis e diegese encontram-se nessa peça de Camus, senão equivocadamente expressas, ao menos transmudadas em seus papéis esperados. Muito mais que o espaço cênico, é o espaço diegético que se impõe. É como se o espaço, em *O equívoco*, não fosse tanto o espaço físico, da pousada, mas o espaço do equívoco em si. A nudez e o despojamento do lugar mais do que vistos encontram-se mediatizados pela linguagem. A afasia absurda da não comunicação — jogo que se instaura no espaço dramaturgico —, e a secura da linguagem é que parecem resgatar o visível aos olhos: eu vejo o que a palavra me faz/ permite ver, desde os contornos do espaço cênico até os jogos de luz que, por sua vez, regem as expressões, o tom e os gestos dos atores.

* Aluna do Programa de Pós-Graduação.

Se em *Le spectacle du discours*, Issacharoff nos diz da duplicidade do espaço teatral: “(...) l’espace du théâtre est double, étant à la fois visuel et verbal. Visuel, car le verbe se fait chair, le discours devient spectacle: décor, accessoires, éclairage. Verbal aussi, car il existe, le plus souvent, un lieu ou des lieux extra-scéniques (diégétiques), évoqués expressément par les personnages” (1985, p. 85), em *O equívoco*, Camus parece nos confirmar: o espaço da palavra é duplo – se digo já faço ver e vice-versa. Até que ponto, pois, a mimesis e a diegese caracterizam-se como tais em *O equívoco* se o que se constata é o espaço cênico e a dramaturgia reconstruindo-se, afirmando-se e concretizando-se simultaneamente em toda a peça?

Representado pela primeira vez em 1944 no Théâtre des Mathurins, com encenação de Marcel Herrand, *O equívoco* se quis expressão direta de uma filosofia (a filosofia exposta em *O mito de Sísifo* – 1940, do próprio Camus), se quis construção mental pura, afinal era preciso vivificar não tão somente uma tese, mas o estado absurdo das coisas, o nada que é o homem, o beco sem saída que é a vida (e o seu avesso).

Em *O mito de Sísifo*, Camus expõe sua visão filosófica do absurdo, nascida da antinomia entre o homem e a sua situação irracional no mundo, da sua nostalgia de paz, e da crua realidade do sofrimento cotidiano. *O mito de Sísifo* gira em torno da questão: “a vida vale a pena ser vivida?”. Deve o homem permanecer numa vida absurda ou deve abandoná-la pelo suicídio? Camus decide-se, no corpo da obra, pela Revolta – o homem em confronto perpétuo com sua própria obscuridade –; pela Liberdade absurda – que também escraviza pois o homem sem amanhã, desembaraçado das regras comuns, é na verdade, um condenado, um condenado a morrer; e pela Paixão – a paixão absurda de viver sem apelo, de esgotar tudo o que nos é dado. Camus não se decide, portanto, pelo suicídio. Por meio do suicídio ter-se-ia a falsa esperança de se levar o absurdo consigo para a morte. À revolta absurda não segue o suicídio. São até mesmo contrários: o suicídio é como o mergulho, o extremo limite da aceitação.

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com finalidades, conta com o amanhã. Age como se fosse livre. Vislumbrado o absurdo, tudo se abala. A maneira de agir como se tudo fosse provido de um sentido encontra-se desmentida pelo absurdo de uma morte possível. Pensar no futuro, fixar um objetivo, ter preferências, tudo isso impõe a crença na liberdade. Mas, no momento absurdo, essa liberdade de *Ser* que é a única a poder fundar uma Verdade não existe. A morte revela-se como única realidade.

O absurdo é elucidativo: não há amanhã. Eis a razão da profunda liberdade. O homem absurdo, todo voltado para a morte (tomada como o absurdo mais evidente), sente-se indiferente a tudo o mais. Se a morte é a única realidade, e a vida um “non sense” a saída é viver sem apelo. Enquanto a crença no sentido da vida pressupõe sempre uma escala de valores, uma escolha, a crença no absurdo ensina o contrário.

A crença no absurdo equivale a substituir a qualidade das experiências pela quantidade. O que conta não é viver melhor mas viver mais. Por um lado, o absurdo ensina que todas as experiências são indiferentes, por outro, incita à maior quantidade delas. É preciso, pois, contrariar a morte prematura. Esgotar a vida que se tem, multiplicar as almas num só corpo proscrito, sem Deus, para se sobreviver o mais tempo possível e vencer a morte pelo desprezo.

A Revolta, a Liberdade e a Paixão absurdas: pelo jogo da consciência, Camus transforma em regra de vida o que era convite à morte e recusa o suicídio; pelo jogo da palavra poética, faz emergir desse mesmo perscrutar filosófico as várias faces e expressões do homem às voltas com o absurdo como se nos parece atestar o sistema actancial de *O equívoco*.

O tema da peça conduz a uma variante de outro, o tema do filho pródigo. “É o caso de uma mãe e de uma irmã, donas de uma estalagem, que não reconhecem o respectivo filho e irmão, que volta incógnito, depois de vinte anos de ausência, tratando-o como se fosse um qualquer viajante, ou seja, assassinando-o para o roubarem”. (TORRE, p. 109)

Neste exercício às cegas que é *O equívoco*, somente o espectador/leitor, desenganados desde o início, podem, em meio à ironia da situação absurda, criada em torno do jogo logrado de João, tomar consciência da condição irrisória do homem (tal como Maria poderá fazer, discussão que se retomará oportunamente).

Convém, neste momento, trilhar o caminho da análise das sucessivas situações dramáticas da peça à luz do método de Souriau. A análise que se segue visa, pois, o aprofundamento temático. Dissecar a fábula porquanto se desnuda a estrutura do próprio texto.

Há nessa peça duas forças passíveis de serem consideradas como geradoras de toda a tensão dramática presente: João e Marta, irmão e irmã. Sujeitos (Leões) de quererem diversos porque movidos por árbitros (Destinadores) também contrários. Forças que se digladiam sutis e que num átimo, ao menos, vestem os papéis de vencedor e de vencido: Marta a afirmar-se desejo devorador sobre a atitude incerta de um João às voltas com seus deveres sociais. Forças que se desgastam numa luta que acreditam travar com o outro quando, na verdade, consomem-se a si mesmos.

O primeiro Sujeito a revelar-se é João, o filho que acredita ter responsabilidades para com a mãe e a irmã (uma responsabilidade de alcances ao mesmo tempo presunçosos e equivocados: “Eu vim para aqui trazendo nas mãos a minha fortuna e, se ela é possível, a felicidade”. (CAMUS, p. 188) A palavra é seu grande obstáculo. Não é capaz de encontrá-la e por isso não age como deveria. Não resolve o problema mais simples – identificar-se a si próprio, filho e irmão –, por não dominar e conseqüentemente não empregar a linguagem mais simples. João é o que já não sabe dizer, nem ouvir. É o Sujeito frágil, sem convicção, que se deixa mover por imposições e deveres sociais sem nem ao menos estar certo deles. É o que se equivoca duas vezes: “Eu não tenho necessidade delas, compreendi que **elas é que deviam ter necessidade de mim** e que **um homem nunca está só.**” (CAMUS, p. 189, grifos meus) Filho ou irmão, não importa, o homem sempre estará sozinho, ele e sua vida absurda.

À medida que a peça se desenvolve, outro Sujeito se impõe; mais apaixonado, inteiramente tomado pela própria visão ensolarada de felicidade: Marta cuja esperança amarga acalenta a idéia de uma liberdade possível e espacializada. Por isso o desejo que a impulsiona: abandonar o país das sombras, alcançar o mar, a luz.

Nessa segunda situação dramática, João deixa de ser o Sujeito e transforma-se em adjuvante “passivo” de Marta. É o cúmplice-instrumento: “Se ele for bastante rico, talvez que a minha liberdade comece com ele” (CAMUS, P. 180). Enquanto a mãe, adjuvante “ativo”: “Não há dúvida que é preciso matá-lo” (CAMUS, p. 182), participa do fazer de Marta; é cúmplice e age como tal.

A palavra atua como opositor e o faz como num jogo de efeito de sentido. “(...) não devemos ter medo das palavras”, diz Marta (CAMUS, p. 179), como se do dizer procedesse o fazer. O **não-dizer** implicaria o **não-agir** (o não assassinar). Por que o efeito de sentido? Porque tudo depende do ponto de vista adotado para a abordagem da situação. Desse modo a PALAVRA tanto poderá ser opositor como adjuvante, num verdadeiro movimento pendular. Opositor quando “o medo das palavras” (o não dizer a morte do outro) remete à fraqueza, o que determinaria o não-agir; adjuvante quando o dizer cede à afasia: o outro não é visto nem ouvido. E é justamente pelo não dito, pelo não reconhecimento que o Sujeito-Marta empreende o fazer: consuma a morte do outro (do irmão) sem saber estar, ele próprio, prendendo-se a ela. Afinal o que se tomava como condição para a obtenção do bem-desejado (a morte do hóspede para o viver em liberdade) revela-se, de fato, afirmação e permanência do vazio; é quando a palavra volta a ser opositor.

A impressão que se tem é a de um Sujeito encerrado num lugar estreito e sem saída: o Sol ou o bem-desejado é também a sua cilada. A liberdade não passa de uma crença infundada. O equívoco: acreditar no amanhã ensolarado, acreditar poder ser livre. Destituído de qualquer esperança ou querer, frente à revelação absurda (ter assassinado o próprio irmão), o Sujeito sucumbe.

Pode-se, portanto, detectar na peça uma terceira situação dramática: Marta, o Sujeito que se deixou destinar pelo equívoco, reconhece-se vencido pelo absurdo que se lhe opôs (e que teve o Velho como adjuvante) e entrega-se à morte, seu destinatário. Ainda nessa terceira situação dramática, é interessante notar a referência que se faz não a personagens propriamente, mas a forças filosóficas. Dentre as seis funções dramatúrgicas, quatro remetem a um sistema de idéias: o Destinador – Equívoco, o Objeto – Liberdade, o Destinatário – Morte, o Oponente – Absurdo. A essa observação segue-se um pensamento “inevitável”: considerar a possibilidade de uma quarta situação dramática totalmente ocupada por essas forças filosóficas. É quando a peça transforma-se em verdadeira representação de uma tese. A mesma que fora apresentada sob a forma de discurso filosófico em *O mito de Sísifo*.

Camus parece ter concretizado no microcosmo cênico, as forças ideológicas que habitavam seu universo filosófico. Mais do que um irmão em confronto com a indiferença e o esquecimento de uma irmã e da mãe, está o Absurdo (concretizado actancialmente pelo Velho) a medir forças com a Esperança (Marta) e o Dever (João). Ao final, não se sabe ao certo se existe um vencedor, não se apontam vencidos. Sabe-se apenas daquele que subsistiu à morte: o Velho, velho de tanto e somente sobreviver mais.

O esforço inútil e sem esperança de um Sísifo é a justa medida e o que destina o querer do Sujeito Absurdo em *O equívoco*. Consciente, o homem absurdo (o Velho) nutre-se de sua própria Revolta (seu bem-desejado). E o que se observa é uma versão atualizada do mito, o homem que se volta para a sua vida destituída de qualquer apelo tanto quanto um Sísifo regressa ao seu rochedo. Não a busca de sentido, não a regra, nem o entregar-se, mas a luta silenciosa, controlada e petrificada de um ser sobrevivente, mantenedora de seu próprio destino e condição de condenado à morte, é o que importa.

João, o que impôs a si mesmo um dever a cumprir; Marta, movida pelo desejo de liberdade, não a absurda, mas a inconsciente; a Mãe, à sombra equivocada da filha: todos

opondo-se ao Sujeito-Velho. E, finalmente, Maria, a que se depara com o absurdo mas que não se decide no corpo da peça, como o fazem Marta e Mãe — pelo suicídio, no caso. Três opções restam à esposa de João e permanecem latentes ao final da peça: ou suicidar-se, ou permanecer inconsciente, ou optar pela Revolta, pela Liberdade e pela Paixão absurdas, esta última induzida pela fala final de *O equívoco* (a segunda das duas únicas do Velho em toda a obra): um “Não” que fere mais do que qualquer condenação dos deuses, um “Não” à súplica desesperada de Maria que, ironicamente, clama por Deus (“Tenha piedade, dê-me a sua ajuda.”). (CAMUS, p. 286)

Mais do que a construção do universo representado (cenário), a PALAVRA, em *O equívoco*, rege em si mesma outros signos teatrais como, por exemplo, a iluminação, a marcação e a entonação.

Através do paratexto inicial sabe-se que é meio-dia e se está numa sala de uma “pousada, muito bem arranjada e clara, com tudo em ordem.” (CAMUS, p. 175) Na seqüência, o espaço é construído a partir das referências diegéticas estabelecidas pelos próprios actantes, no decorrer das falas e do diálogo. O que importa é acentuar que cenário e palavra reconstróem-se simultaneamente em sua secura e economia de detalhes: uma pousada, num ponto longínquo e afastado — prenúncio ou antecipação da condição desamparadora e solitária que ronda e abarca o homem?

Da mesma forma que o cenário não “se faz” apenas pelo paratexto mas também pelo texto, a iluminação, que se pode chamar talvez de luminosidade — o desejo figurativizado de Marta — também se revela textualmente, mas com uma significação cênica, importa frisar, capaz de modificar o valor dos gestos, bem como o tom de voz dos atores. É como se a palavra trouxesse consigo luz e sombra. É sombra quando se deixa contrastar cinzenta (a face de cada uma das personagens, suas dores e insatisfações obscuras) com a claridade e a ordem da pousada. E é luz quando reveste-se do sol e do mar cobijados; ora modelando e suavizando a dura expressão de Marta, ora trazendo-lhe algum ímpeto de juventude, ora interferindo em

sua marcação, como, por exemplo, no 2º ATO em contraponto com o irmão:

MARTA, **docemente** (...) (232-233, grifo meu)

MARTA, **noutro tom**

*(...) E muitas vezes — como hoje —,
durante a áspera Primavera deste país,
penso no mar e nas distantes flores.*

(Pausa. Depois, **em voz baixa**.)

*E o meu sonho põe-me cega para tudo
o que me rodeia.*

(...)

(**Ela senta-se também.**) (233-234, grifos meus)

e no 1º ATO em contraponto com a Mãe:

MARTA, **agitada**

*(...) no dia em que enfim estivermos
diante do mar com que eu tenho sonhado
tanto, nesse dia ver-me-á sorrir!* (179, grifo meu)

A luz de um sol devorador: sonho que rege o universo de Marta. Luz capaz de suavizá-la, mas, acima de tudo, sustentáculo sobre o qual confirma-se seu poder de decisão, tornando-a, de certo modo, figura central no sistema de relações no qual as personagens evoluem.

Economia do texto, despojamento do cenário e unidade espaço-temporal; a essa simplicidade apurada e que se generaliza vem somar-se a disposição concisa dos atores no palco. Não são apenas personagens a contracenarem, mas forças geradoras de toda a tensão dramática de que se compõe e se alimenta *O equívoco* que se medem e delineiam seus próprios contornos a cada cena, a cada embate. O espaço cênico compreende quase sempre o confronto direto entre uma força e a que se lhe opõe; são raras as cenas que colocam o público em contato com mais de dois atores ao mesmo tempo.

Nesse jogo de forças e vontades, há que se atentar para os deslocamentos e posições dos atores dentro do espaço cênico. Marta, o Sujeito que prevalece — talvez por ser o mais decidido (ou por ser o mais fortemente equivocado?) —, poucas vezes senta-se em cena. E quando o faz é porque está a vislumbrar o próprio sonho, ou como acontece na 1ª cena do 2º ATO

(anteriormente citada) em que atua com o irmão e por um breve momento deixa-se ficar ao seu lado num aparente nivelamento de forças. João apaga-se e Marta está, na verdade, a sós com as palavras. Palavras que traduzem o seu desejo e que por isso funcionam como uma espécie de atualizador: se não realmente vividos, pelo menos, o calor e o mar são experimentados interiormente — gestos, tons e deslocamentos de luz e de suavidade que se fazem, por sua vez, projetar, visíveis, no espaço cênico.

Antes de se explorarem as diferentes formas de deslocamento e, obviamente, para melhor fazê-lo, parece necessário e oportuno que se retome a referência à unidade espacial da peça. Os três atos se passam na mesma pousada e em apenas dois ambientes: a sala de estar e o dormitório. Espaço cênico, de tal modo construído, que parece internalizar a solidão e o isolamento exteriores: a pousada numa vila pequena, num ponto qualquer e sombrio da Europa.

A pousada revela-se microcosmo limitador que comporta a cadeia de relação na qual o livre-arbítrio não passa de uma ilusão. Nesse universo fechado, de ações concatenadas e nada casuais (tudo é provocado pelo próprio homem), aquele que ainda desconhece o absurdo pensa ser sujeito, mas é objeto, pensa estar escolhendo quando na verdade, está sendo conduzido.

JOÃO

*(...) acabo de tomar uma decisão:
partirei esta noite; depois do jantar. (p. 244).*

João pronuncia essa fala depois de ter tomado o chá (a bebida oferecida por Marta) que o fará dormir profundamente. Assim adormecido, será levado e abandonado pelas mulheres à corrente. Espectador e leitor sabem, portanto, que o ter-se decidido é pura ilusão. A partida é, sim, uma verdade, mas verdade de dupla face: a imaginada por João e a verdade, de fato, estabelecida por Marta.

Quanto ao movimento de entradas e saídas: as considerações serão organizadas tendo por base os deslocamentos e posições de João dentro do espaço cênico.

Lembrar, aqui, a figura da pousada enquanto microcosmo limitador é mais uma vez apropriado. A linha de posicionamento traçada pela personagem-base denota a crescente afirmação em torno da impossibilidade de o homem retornar uma vez iniciado o “jogo”. O posicionamento de João em cena traduz um movimento crescente de perda em relação à exterioridade: da sala de estar ao dormitório (e neste, os significativos olhares em direção à janela).

Durante esse enclausuramento passageiro de João, a porta abre-se diversas vezes permitindo os vários deslocamentos e o contracenar alternado entre as personagens (João e o Velho, João e Marta, João e Mãe). Ironicamente, cada vez que a porta se abre reafirma-se a inevitabilidade de sua própria morte (a morte de João).

À alternância de entradas e saídas integra-se um outro sistema de signos — o Som ou Ruídos (que se distinguem da música se se seguir a classificação proposta por Kowzan, 1977, p. 75): o Velho que se faz anunciar com **uma** pancada; em seguida mais **duas**, para a entrada da irmã com a bebida, depois a Mãe que bate à porta **com força**. À maneira de um réu, João recebe a sua sentença.

Ao contrário da linha traçada por João, o Velho desloca-se com certa liberdade pelo espaço cênico. É o único a atravessar a cena de um lado a outro. Daí a considerar esse domínio espacial como consequência de seu total desprendimento em relação a qualquer desejo ou dever equivocados é um passo. O fato de poder ir e vir, de dirigir-se até à porta principal (transpondo-a sem que isso implique morrer, como acontece à Mãe e ao seu filho) é-lhe tão indiferente quanto a busca, seja ela qual for, desde que empreendida por razões sociais ou em função de esperanças. O espetáculo mostra um actante mais livre cenicamente, isso é inegável, mas sua liberdade de velho é a mesma das pedras, por isso inofensiva e impune, pois já está morta, ou, absurdamente viva.

A esse jogo de deslocamentos e posições dentro do espaço cênico interpõe-se um outro: o jogo contínuo de frases ambíguas. A própria estrutura da peça repousa sobre esse jogo.

Se a palavra traz consigo luz e sombra, não é menos verdade que é o gérmen de todo o absurdo da peça. A palavra, em *O equívoco*, não garante o entendimento nem o diálogo; age, na verdade, como alimento para o logro e a infelicidade daqueles que pecam por temê-la ou não: a palavra, aqui, é por si só armadilha.

João, Marta, Mãe, Maria e o Velho, todos, cada um a seu modo, parecem estar tomados por uma espécie de afasia. Em João, a incapacidade de empregar a linguagem mais simples. Bastava que tivesse dito: “Estou aqui. Sou eu, seu filho.”, e o diálogo poderia ter sido possível. Marta e Mãe, ambas lesadas em sua capacidade perceptiva, mostram-se incapazes de reconhecer o respectivo irmão e filho, mesmo quando as evidências perpassam suas mãos (Marta ao fingir conferir o passaporte do irmão). Maria, atônita frente ao absurdo, acaba por ter de rogar pelas próprias palavras. E o Velho, cuja afasia (ou o não-dizer) constitui-se conscientemente fria e proposital, é o único que parece não sofrer, já é obscuro (ou claro?) e petrificado o bastante para tanto.

Nesse universo do não-espelhamento, do não-olhar, e sim do narcisismo (“Estava a pensar neste homem. Ou antes, a pensar em mim.”) (MÃE, CAMUS, p. 219), restabelece-se o emprego do monólogo. A cada uma das personagens que compõem o “triângulo equivocado” é reservado esse recurso: a Mãe fará suas confidências na cena 7 do 1º ATO; João nas cenas 2, 5 e 7 do 2º ATO (cenas de um longo monólogo interior, interrompido, retomado e nunca concluído, visto que termina com uma questão deixada sem resposta: “Sim ou não?”) e, enfim, Marta na cena 2 do 3º ATO. São momentos segredados e de criação de imagens poéticas.

É certo que a Música ausenta-se desse “universo desgovernado, no qual o equívoco é a regra, e onde ninguém é reconhecido” (TORRE, p. 109), assim como a impressão causada pela peça é a de total desumanização do homem. Como, no entanto, deixar de perceber a poesia e a força presentes no estilo apurado do autor que sabe a exata medida para a construção de imagens que carregam consigo o fel da ironia e da revolta dosado à beleza de uma verdade crua:

MARTA

(...) *Sou obrigada a ficar, à direita e à esquerda, diante e atrás de mim, com uma multidão de povos e nações, de planícies e montanhas, que detêm o vento do mar e cujos gritos e murmúrios abafam o seu repetido apelo. (Mais baixo) Outros têm mais sorte! Há lugares que, apesar de afastados do mar, têm às vezes durante a noite um perfume de algas trazidas pelo vento. (...) Mas antes de chegar aqui o vento cansa-se muito, jamais terei aquilo a que tenho direito.* (CAMUS, p. 272-273)

É como se as imagens poéticas e as figuras que trazem a emoção fossem os acordes de uma música, sempre possível, mesmo num universo varrido pelo absurdo.

Por ora, o que se estabelece como idéias conclusivas nada mais são do que pensamentos já disseminados ao longo da análise.

Impossível é a tarefa de se desvincular o texto dramático do texto espetacular em *O equívoco*. Embora existam momentos puramente textuais, predominam as situações em que a palavra permeia, modifica e instaura os demais sistemas de signos do espetáculo.

A palavra que delimita o cenário, a palavra que é jogo de luz, a palavra que dá o tom, a palavra que pontua, a palavra poética, a palavra afásica que é fulcro da própria fábula, a palavra, enfim, filosófica. Todas, porém, buscando fazerem-se visíveis. Intrínseca aos demais sistemas, a palavra mimetiza-se a si própria. Corporificada — a palavra filosófica se faz personagens —, como se quisesse fazer pensar também os nossos olhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, A. *Calligula* seguido de *O equívoco*. Tradução de Raul de Carvalho. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- ISSACHAROFF, M. *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.
- KOWZAN, T. O signo no teatro. In: ___. INGARDEN, R. et alii. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 57-83.
- TORRE, G. de. *História das literaturas de vanguarda*; tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, v. 5, s/d.

BIBLIOGRAFIA

- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo, com um estudo sobre Franz Kafka; tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.
- GIRARD, G. e OUELLET, R. *O universo do teatro*; tradução de Maria Helena Arinto. Lisboa: Almedina, 1980.
- GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Série Debates, 138)
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia. A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 46)