

Poética em Fragmentos: Aristóteles, o espetáculo e seus duplos

Robson Corrêa de Camargo

Departamento de Música e Artes Cênicas e PPG-Música UFG

Prof. Adjunto - Mestrado e Doutorado ECA/USP

Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais - FAPEG

Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, da Dança e da Performance

Encenador, Preparador de Atores.

Uma nova teoria avança pelo Atlântico. O pós-dramático levanta questões profundas no tempo-espaço teatral e outros pensares para a reflexão sobre a prática teatral nos novos tempos, desestabiliza os conhecimentos dominantes, demole as fundações do pensamento atual e solicita novas organizações. Cabe aos críticos separar o joio do trigo e repensar este teatro em devir.

Uma das primeiras questões que devem ser bem entendidas, e seu propositor Hans-Thies Lehmann (1944) deixa bem claro, é que seu ponto de vista parte da realidade do teatro europeu em crise, principalmente o alemão. Diz ele, "quando uso o termo "pós-dramático", me refiro ao teatro europeu desde os anos 60 e 70, enlaçado em redes midiáticas, que tem de encontrar seu lugar e que se afasta da estrutura dramática tradicional. (Teatro na Berlinda **Cosac Naify** *Terça-feira, 27 julho, 2010, às 12:56 in <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=teatro-pos-dramatico>)".*

Vejamos um pouco o que é este teatro na Alemanha, para entender melhor sua reflexão. O relatório de 2001 da Aliança pelo Teatro alemão afirma que este teatro, muito bem subvencionado, tem cerca de vinte milhões de espectadores anuais em seus bem estabelecidos 150 teatros e óperas (<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,717049,00.html>). E, mesmo assim, esta situação não é boa neste teatro "tradicional". Se lembrarmos que a Alemanha tem cerca de 80 milhões de habitante, se pode vislumbrar uma realidade bem distinta da nossa. Seria como termos aproximadamente 45 milhões de espectadores de teatro e ópera em todo país, e seus grandes teatros. Toda esta variedade custa aos cofres públicos alemães dois bilhões de euros por ano, cerca de 0,2% de todos os gastos em nível federal, estadual e municipal. Com as despesas crescentes, principalmente no pagamento dos sindicalizados funcionários, o teatro alemão necessita urgentemente melhorar a bilheteria e uma das "soluções" que tem sido encontradas é a montagem de "clássicos", como afirma o jornal Deutsche Welle em matéria de 06 de setembro de 2009 (<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4639765,00.html>). Uma realidade muito distante da nossa, sem teatros, sem clássicos e com pouca subvenção.

11 de setembro, Nova York, Foto: Greg Semendinger/AP/NYPD via ABC News in <http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/11-de-setembro-imagens-ineditas/>



Photo By
Det. Greg Semendinger
NYC Police Aviation Unit

Photo By
Det. Greg Semendinger
NYC Police Aviation Unit

As colocações de Lehmann auxiliam a reflexão sobre o fazer teatral nos dias de hoje, principalmente pelo fato de colocar um grande caldeirão para engrossar a existente sopa da “plethora de linguagens formais heterogêneas dos pós-dramático”, como destaca Sílvia Fernandes, na sua apresentação da obra do autor em Teatro Pós-Dramático (Cosac Naif, 2007) em português. Thies-Lehmann nos traz um discurso que legitima e procura encontrar um mínimo denominador comum as múltiplas experiências teatrais não tradicionais que atravessaram e atravessam a cena nos séculos XX e XXI, agora com tintas políticas, colocando ao inverso o paradigma apresentado anteriormente pelo húngaro Peter Szondi (1929-1971).

O discurso agora é a forma. Sem texto, mímese ou ação reconstrói-se agora um “novo teatro”, performance presente, sem conteúdo, pois o texto, a mímese e a ação já foram apropriadas pela mídia. O novo se avizinha com anti-formas, na falência do conteúdo. É uma propositura interessante, que se define pela negação do teatro em si e que necessita ser melhor peneirada, para que nos ajude a entender o fenômeno teatral em terra brasilis, face aos inúmeros questionamentos colocados. Uma pergunta, será que este anti-teatro não foi sempre o teatro? Que pensarão os cômicos da Commedia dell' Arte, do teatro de feira, do vaudeville e das variedades sobre estas questões?

O teatro alemão nos palcos é um teatro estabelecido e de grande recorte tradicional (sim há muitas tradições teatrais nesta história do teatro de mais de dois mil anos). O palco “italiano” predomina na Alemanha, de Shakespeare a Brecht ou Heiner Muller. Olha-se assim esperançosamente para novas experiências marginais que tentam demolir os muros envelhecidos da dramaturgia néo-clássica e suas reverberações. O Berliner Ensemble e o Volksbuhne, hoje, são teatro velho, cobertos pelo manto das cinzas que se espalharam depois da queda do Muro de Berlim. Assim, nada melhor que também despedaçar as unidades de tempo, ação e lugar em que alguns franceses procuraram legislar no drama. Mas não estaremos ainda no campo da lógica formal ao considerarmos o drama como o tradicional e o pós-dramático como anti-tradicional? Voltamos com Lehmann à lógica formal. Existe um teatro e um não teatro, não a unidade contraditória, mas a lógica, formal.

Lehmann afirma também que desconhece a realidade teatral latino-americana. Também não conheço, mas lembro-me que o teatro paulistano, com suas limitadas e desejadas leis de incentivo, em cerca de noventa por cento de suas quase duzentas e tantas casas e garagens teatrais, é realizado de forma marginal. Pouco público em seus casarões adaptados por teatrólogos apaixonados, e que poderiam definir um teatro experimental. Sim, há mais de uma década se estabelecem grandes musicais e teatros comerciais no Brasil, Broadway tupiniquim, experiências pontuais, grandes como os edifícios de Nova York, mas exceção.

Há mais de quatro décadas se estabeleceram também teatros sob os tetos dos sindicatos patronais SESI e SESC, que abrigam e abrigaram também outras experiências tradicionais e antropofágicas como as de Osmar Rodrigues Cruz (nos marcos do teatro social e

popular francês e alemão) a de Antunes Filho (Macunaíma da antropologia alemã) e outras da “vanguarda” histórica. O teatrão paulista são teatrinhos, sem demérito. Uma profusão de cenas. Nos casarões, nas ruas, em espaços alternativos, em cima do pobre podre Rio Tietê, dentro de hospitais e prisões abandonadas, companhias e teatros de grupo organizam-se de forma quase voluntária, testando diferentes perspectivas dramáticas e cênicas, não se preocupando muito com o que os tais franceses pensavam sobre o teatro há quase quinhentos anos atrás. Nossos caldeirões fritam experiências de leste a oeste para adicionar à nossa cozida feijoada.



A Queda do muro de Berlim, 1989.

O teatro latino-americano é um negócio de risco, talvez um não negócio, que luta pela subvenção, migalha que consiga dar alguma pobre sustentação à sua existência e ao desenvolvimento de sua linguagem. Teatro obrigação do Estado. Os artistas brasileiros, diferentemente dos funcionários públicos alemães, são a mão de obra barata do engenho cultural brasileiro, sem coronéis. Se distribuem pelos canaviais, alugando sua mão de obra barata ou inventando cooperativas que possam lhe dar algum sustento numa proposta estética livre e “inovadora”. Bebemos muitas vezes nas barbas de Grotowski, nos absurdos Beckettianos, nas cartoucheri do teatro “marginal francês”, sempre à margem, não no centro. Não sem antes passar na pia benta de Brecht e outros tantos cantos. A exceção é a regra, desde Arthur Azevedo e Qorpo

Santo.

O dinheiro que movimenta o teatro paulista está muito longe dos 137 bilhões que apenas o Banco Nacional de Desenvolvimento Social - BNDES injetou na economia brasileira no ano de 2009, ou dos 82 milhões para a sustentação do desenvolvimento, e muito mais distantes ainda dos sortudos dez grupos que, pelas leis de fomento 2010 da cidade de São Paulo, receberão cerca de 55 mil reais mensais por um ano (in Rede Brasil, acesso em 15 outubro de 2010 <http://www.redebrasilatual.com.br/temas/economia/bndes-muda-de-papel-e-vira-pilar-contra-crise>).



Teatro da Vertigem – BR-E – Baía de Guanabara -Rio Cena Contemporânea 2007

Face a esta realidade, verde-amarela, que aqui introduzo, para que se estimule e relativize a discussão das proposituras pós, gostaria de dedicar um pequeno estudo a uma das importantes questões levantadas por Lehmann. É estranho, nesta reflexão, que Aristóteles, teórico conhecido pelos seus mais de 2500 anos de serviço incontestado ao teatro mundial, seja um dos seus alvos. Define-se nosso presente procurando inimigo passado. Passado distante.

Afirma Thies-Lehmann:

A **Poética** de Aristóteles concebe a beleza e o ordenamento da tragédia segundo a analogia com a lógica. Assim, são concebidos segundo um padrão do lógico os termos que a tragédia tem de ser um “todo” com começo, meio e fim (...) o drama é pensado na **Poética** como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja dramático) (2007, pg 63).

E segue o autor afirmando que a mimese, para Aristóteles, é “um aprendizado que se torna prazeroso pelo deleite do reconhecimento do objeto da mimese” (2007,63). O prazer do público seria assim o de ver a realidade pelos olhos da cena, e de confirmar sua precisão, mesmo

após o naturalismo ter iniciado há mais de cem anos, primeiro pela desfiguração impressionista e depois pelos grossos traços expressionistas uma revolução na forma.

A tragédia dos antigos gregos, e o teatro que o sucedeu, seria então, na leitura aristotélica feita por Lehmann, um modelo onde o “sensível precisa se adequar à lei da compreensão e da conservação”. Um sensível dominado pela razão, lógica. A tragédia, na visão de Lehmann, não precisa da representação, pois aristotelicamente a cena seria apenas o local dos efeitos causais, meramente sensórios, não lógicos. A performance é assim o “lugar da ilusão”, do engano e do embuste (2007,64)”, do sensível. Percebe Lehmann o espetáculo aristotélico a partir de uma abordagem platônica, como real incompleto, ilógico, assim banido do domínio da tragédia.

Para Lehmann a cumplicidade drama e lógica, depois entre o drama e a dialética, domina a tradição “aristotélica” europeia. Entretanto, não seria também a história, o texto, a mímese artística um local da sensibilidade, das formas da sensibilidade? Não se estaria separando o espetáculo, lugar da “sensibilidade ilógica”, do texto e de sua da racionalidade lógica? O texto não é também lugar do sensível? O realismo ibseniano, na cena e no livro, não seriam um lugar do sensível? Susanne Langer (1895-1985), filósofa norte-americana, filha de imigrantes alemães e seguidora do judeu-alemão Ernst Cassirer (1874-1945), assim considera:

... uma obra de arte é uma estrutura cujos elementos inter-relacionados frequentemente são qualidades ou propriedades de qualidades, tais como graus de intensidades destas; que as qualidades entram na forma e, dessa maneira, tornam-se tanto uma só coisa com esta e quanto as relações que elas, e apenas elas, têm; e que falar delas como “conteúdo”, do qual se poderia abstrair logicamente a forma é tolice. A forma é construída a partir das relações peculiares àquelas; são elementos formais na estrutura, não conteúdos (...) o significado (...) é o conteúdo da forma simbólica dado, como que junto com ela à percepção. (Sentimento e Forma p.54-5).

A questão da sensibilidade na arte não é apenas performática, situada no textual ou no espetacular e tem muito pouco a ver com as lógicas ou anti-lógicas adotadas. Sobre o texto de Aristóteles se acumulam os equívocos cometidos e acrescentados pelos seus intérpretes, críticos e tradutores durante sua existência milenar, sobretudo os franceses dos séculos XVII e XVIII. E, durante o neoclassicismo francês, estes elevaram ao panteão as falsas impróprias dos deuses da unidade de ação, de lugar e de tempo, e as iluminaram como um modelo a ser seguido. Outros agora querem enterrá-las. Entretanto esta não pode ser a única leitura da **Poética**. Se para Lehmann o drama aristotélico visa criar uma lógica do ou no ilógico mundo, o pós-moderno tentaria então criar a lógica da diversidade teatral contemporânea. Uma poética do pós, onde a unidade é sua desunidade. Mas, outra pergunta, o problema não teriam sido dos modelos teóricos que organizaram o drama formalmente até hoje em diferentes gavetas, deixando de fora todas as suas possíveis linguagens contemporâneas?



Hans-Thies Lehmann

Lehmann parte de alguns princípios para o seu postulado: “o teatro não mais se constitui um meio de comunicação de massa” (2007, 17); “A percepção não é mais linear-sucessiva”, hoje ela é simultânea e multifocal, a literatura e o teatro são práticas “minoritárias”. Me custa perceber os caçadores do neolítico, os navegadores, os capoeiristas, os umbandistas, os esquimós como lineares-sucessivos, assim como entender o teatro como meio de comunicação de massas. Alguma vez ele o teria sido? O que é para Lehmann, nunca o foi. Assim, para ele, dentro deste novo paradigma, o texto teatral não é nem deve ser mais dramático (2007,19), mas anti media, desaparecendo-se assim o sentido na narração, da figuração e do ordenamento da fábula.(2007, 20). Contra a ordem, a desordem. Vejamos um pouco a tradição da leitura da **Poética**.

A Poética (Περὶ ποιητικῆς), obra provavelmente escrita entre os anos 334 AC e 330 AC, é formada por um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles (384 AC-322 AC), anotações sobre a poesia e a arte de sua época, pertencentes aos seus escritos *acroamáticos*. Acromáticos são os cadernos de anotações destinados ao ensino no Liceu e serviam de guia para o professor, anotações esquemáticas oralizadas destinadas a serem ouvidas e não lidas, contendo inclusive anotações à margem. Paradoxalmente tudo que se conservou de Aristóteles são suas obras acroamáticas, do grego *akroamatikos*, lição oral, não escrita. Seus outros escritos, publicados sob a supervisão do autor, durante sua vida, os *esotéricos* (escritos na forma do diálogo socrático), infelizmente não sobreviveram.

A **Poética** e suas anotações são o primeiro escrito que se conhece que procura analisar, dar uma certa ordem as formas da arte e da literatura. Outros talvez tenham existido. Dentro do princípio da lógica formal aristotélica aquele procurava descrever, por comparação, os elementos específicos e próprios ao gêneros que se inseriam no mundo da escrita, uma escrita da oralidade, encontrar as formas “puras”, lógicas, de cada um deste gêneros antes inominados.

Infelizmente não é possível verificar as exatidões destas categorizações dos textos ou encenações gregas antigas, pois as tragédias escritas a que temos acesso são apenas cerca de trinta e três, e nem todas completas, muitas são fragmentos. Podemos dizer categoricamente que a **Poética** é uma obra em fragmentos, uma obra em ruínas, anotações e nem sempre coerentes. O único elemento comum que certamente conhecemos, entre a **Poética** e o teatro grego, lido ou representado, é que são fragmentos. O “todo” da **Poética** foi sendo construído e reconstruído por seus leitores, nem sempre fiéis. Como todos os leitores. Uma cultura em fragmentos.



Teatro Mileto Atenas Grécia

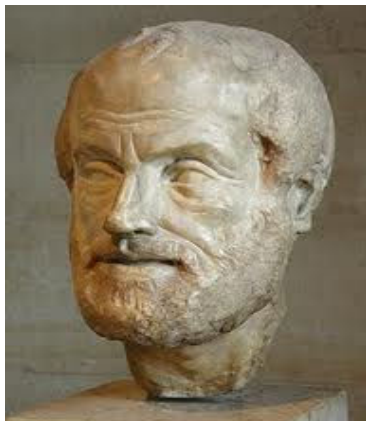
Além dos limites óbvios do primeiro pensador do drama de seu tempo, que não imaginava que sua obra iria virar os séculos, tornando-se, segundo alguns, modelo de um teatro que não mais existia, mas que deveria. Este primeiro pensamento grego anotado, fragmentado, que procurava uma definição comparativa dos tipos líricos, épicos e dramáticos, apenas pelas diferenças encontradas, procurava realizar uma discussão das qualidades de cada um deles.

Poética sofreu inúmeras adaptações, traduções e inclusive adendos. Vejamos um pouco desta história. Além de incoerências do modelo, como exemplo pode-se pensar na presença do coro no drama grego, um drama épico. Mas o formal Aristóteles não anotava as dualidades, procurava identidades, assim colocava de lado aquilo que não poderia ser igualado ou que penetrara em solo alheio.

Nos conta Yebra que um dos mais antigos códices (livros impressos em madeira) que contém o texto da **Poética** é o *codex Parisinus 1141*, escrito ao final do século X ou princípios do século XI. As cópias deste texto só começaram a se multiplicar em meados do século XV, ou seja quase dois mil anos depois inicia-se sua multiplicação. A obra divide-se em duas partes: a primeira apresenta o conceito de poesia como imitação de ações e as detalha. A segunda, a mais extensa, estuda a tragédia, uma das espécies ou gêneros da poesia dramática, fazendo comparações com a lírica e a epopeia.

Marvin Carlson, o pensador norte-americano, afirma com muita propriedade que "embora a **Poética** de Aristóteles seja reconhecida por sua importância crítica em toda cultura

ocidental, tudo, em cada detalhe de seu importante trabalho levantou opiniões divergentes (Carlson 1993, 16)." Uma poética com várias lógicas. Não apenas Aristóteles procurou a lógica, como seus leitores acharam muitas lógicas, influenciando suas leituras. Vamos agora a um pouco de minha lógica.



Aristóteles

As anotações que chamamos hoje **Poética** foi escrita, esquecida, enterrada, descoberta e desenterrada. Na própria **Poética** seu autor descreve seus escritos entre os “publicados” e os “não publicados”. Estes, os “acromáticos”, são de maneira geral o conjunto de notas, destinadas a recordação, uma lista de temas. Fragmentos, listas. Acromáticos vem de ouvir, escutar. Para serem ouvidos, não para serem lidos. Um guia ao mestre em suas aulas. Como afirma Valentin Yebra “isto explicaria o caráter incompleto, as vezes desconexos de alguns de seus escritos (Aristoteles, 1992 pg8). Poderia se dizer ilógico.

As anotações da **Poética**, encontradas antes do século XV, estiveram perdidas por dois séculos e meio, aparecendo depois em Roma sem despertar muita atenção. A obra ficou enterrada por cerca de cento e setenta anos. Desenterrada descobrem-se buracos feitos pelos cupins e pela umidade que suprime alguns trechos. Os copistas da época, como era usual, foram preenchendo à sua maneira, interpretando os trechos faltantes. Posteriormente alguns tradutores no século XX, como Gerald Else e Daniel de Montmollin, decidiram também eliminar algumas passagens para que o texto ficasse mais “coerente”. A **Poética**, cacos de cultura, foi “compreendida”, por alguns, como um todo lógico. Não um pensamento em construção. A **Poética**, por outro lado, em seu “original”, possui também uma série de anotações às margens, que alguns tradutores decidiram inserir no texto da obra, pela lógica. Tradutores traidores por muitos e muitos séculos.

Particularmente, para o entendimento e leitura da **Poética**, prefiro as edições em português do filósofo luso-brasileiro Eudoro de Souza (1911-1987), professor da UNB e USP, e a trilingue de Valentiin Garcia Yebra (1917), que afirma que a **Poética** é, dos textos de Aristóteles, “o que apresenta um caráter mais fragmentário e aparentemente desconexo” (10). As duas edições/traduições tem também suas contradições, como veremos. Assim, ao invés de tomá-las

como definidora de leis perenes e imutáveis do drama, e da unidade lógica do teatro, devemos ler a **Poética** como obra de anotações pessoais do autor em um caderno para uma exposição oral de um teatro que também conhecemos apenas como fragmento. Não sabemos exatamente o que foi o teatro grego do qual Aristóteles falava.

Frente a tantas mudanças Yebra utiliza para a definição de seu texto matriz da **Poética** quatro textos. O *Parisinus graecus* 1741 (século X ou XI), que Yebra considera o mais completo e o codex Riccardianus 46 (século XII?), mutilado, mas que serve como complemento ao primeiro, e, como apoio ainda, a tradução árabe de Abu Bisr Matta (século X) e a latina de Guillermo de Moerbeke (1278?). Eudoro de Souza, por outro lado, fundamenta-se no texto grego editado por Augusto Rostagni, *Aristotele Poetica*, Turim, segunda edição, distante, segundo o autor, da “sobrevalorização do *Parisinus* e da *Versão Árabe*, entre outros.



Eudoro de Souza

Como vemos a **Poética** é mais uma bandeira a ser tremulada a partir de seus vários intertextos, por quem queira, a ser usada ao calor do debate, que um texto unitário legislador e definitivo. Contraditório, em sua lógica, deve ser lido por ser a primeira reflexão. Não como as tábuas de leis do monte Sinai, mas como um pensar que deve ser entendido em suas contradições e superado.

Eu, por exemplo, para estudar a **Poética** com meus alunos, prefiro lê-la em ordem reversa, começando pelo fim, um pouco à maneira japonesa, por algumas de suas conclusões e contradições, principalmente nos parágrafos finais. Vejamos:

... la tragedia (...), si en lo demás es superior, (...) tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación (62a15-17, Yebra p. 237).

E, a superioridade reconhecida do espetáculo, após ter afirmado que toda a tragédia tem espetáculo, e que este é “uma coisa sedutora”, mas “alheia a arte”, pois a tragédia, embora tenha como parte qualitativa o espetáculo (50a10), pode existir sem ele. Se existe sem ele, na leitura da lógica formal aristotélica, não lhe é próprio, é alheio. Mas não menos importante. Como o rabo que não define a vaca, mas faz parte inerente a ela. O lógico estagirita aqui, em seu afã de perceber o que é próprio à **Poética** no lírico, no épico e no trágico, deixa comparativamente o espetáculo de lado, não “por não gostar do teatro”, mas pelo fato de que a tragédia pode existir sem o espetáculo, o que é verdade, e pelo fato dele não existir mais nos outros gêneros por ele comparados, a lírica e a épica. Os contos da Ilíada e da Odisseia foram primeiramente narrativas orais, que tinham sua performance e anotados como tal. A lógica formal aristotélica elimina o espetáculo por não ser próprio aos gêneros abordados, não por não admirá-lo. E isto não impediu Aristóteles de terminar suas notas afirmando, agora na tradução de Eudoro de Souza (269):

Por consequência, se a Tragédia é superior, por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta (sic) nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a Epopéia e, melhor que esta, atinge sua finalidade (Eudoro de Souza 1993, 149).

Aí fica uma pergunta, será que todo o drama não foi sempre pós-dramático? Se tudo é pós, nada é pré. O que deve ser feito é recontar esta história que sempre foi pensada como unidade e não como contradições? Não deveria toda a arte ser vista como caco de cultura, como fragmento e não como unidade? Como disse Gordon Craig: O pai do primeiro dramaturgo foram os dançarinos, (...) e o primeiro dramaturgo fez sua primeira peça usando ação, palavras, linhas, cores e ritmos, fazendo seu apelo a nossos olhos e ouvidos pela destreza de como ele usou estes cinco fatores (Arte do Teatro, 1911). Bom, o debate segue, apresentem suas razões e sensibilidades.



Primeira Bomba Nuclear no Japão. Foto tirada do próprio avião que a lançou.

Referências

- Anotações da palestra de Hans Thies Lehmann em Goiânia (UFG), setembro 2010.
- Aristóteles. *De Arte Poetica Liber*. Texto grego na edição de Rudolf Kassel. New York, Oxford Press, 1965.
- Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio P Carvalho. Edições de Ouro 1979?.
- Aristóteles. *Poetica*. In *Os pensadores*. Tradução Eudoro de Souza. Nova Cultural, 1987.
- Aristóteles. *The Poetics*. Edição de Theodore Buckley. NY, Prometheus, 1992.
- Aristóteles. *Poetica*. Edición Trilingue Por Valentin Garcia Yebra. Gredos, Madrid, 1992.
- Aristóteles. *Poetica – texto bilíngue*. Ed Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poetica, 1993.
- Aristóteles. *Poetics*. Edição de Gerald Else. Michigan Press Gredos, Madrid, 1994.
- Aristóteles. *Poetica*. Ed Salvador Mas. Nueva, Madrid, 2000.
- Aristóteles. *Poetica*. Trad Eduardo Sinnot. Colihue, Buenos Aires, 2009.
- Costa, Lígia. *A Política de Aristóteles*. São Paulo, Ática, 2006.
- Guinsburg, J. E Fernandes, S. (org) *O Pós Dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva, 2010
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*. São Paulo, Cosac Naif, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2009.