

A dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver¹

Christine Zurbach
Universidade de Évora (Portugal)



1 O presente estudo é resultado parcial da investigação sobre as “Formas Tradicionais e Contemporâneas da Marioneta” desenvolvida pela autora no âmbito do Projeto Estratégico - Ref.ª: PEst-C/EAT/UI0112/2011, financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



PÁGINAS 92 e 93: Espetáculo *Frágil* (2011). Teatro de Marionetas do Porto. Direção de João Paulo Seara Cardoso. Foto de Susana Neves.



Resumo: A dramaturgia é um conceito-chave na metalinguagem dos estudos de teatro. No sentido convencional do termo, sabe-se que designa um campo decisivo na construção do espectáculo teatral, enquanto prática de leitura do texto em articulação com a sua passagem para a cena. Pouco adequado à identidade artística do teatro da marioneta clássica ou tradicional focalizado na marioneta, o termo parece ter ganho uma efetiva pertinência na nossa época, em que o teatro de marionetas passou a integrar as mudanças do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Dramaturgia; texto; marionetas.

Abstract: Dramaturgy is a key-concept in the meta-language of Theatre Studies. It is conventional understood as an essential field in the construction of a theatre performance, as a practice of reading of text in articulation with its passage to the scene. Given that it is unsuitable to the artistic identity of classical or traditional puppet theatre focused on the puppet, the term seems to have earned real importance since puppet theatre has incorporated the man changes found in contemporary theatre.

Key-words: Dramaturgy; text; puppetry.

1. Aproximações prévias

Dada a complexidade da temática a tratar, materializada nos conceitos de *dramaturgia*, *teatro contemporâneo* e *teatro de animação*, julgo adequado apresentar, desde logo, alguns pressupostos iniciais para melhor orientar a leitura deste breve contributo. Entre os três termos citados, o ponto de referência será o de *dramatur-*

gia enquanto conceito familiar para os estudiosos do teatro, mas cujo significado será (re)equacionado de acordo com um quadro contemporâneo, mais abrangente. A questão do que se entende e designa por *teatro contemporâneo* também será clarificada na sua vertente dramática, antes da abordagem do tópico central deste volume da revista *Móin-Móin*, a análise das relações entre essas duas temáticas no campo específico do *teatro de animação*.

Para dar corpo às questões a tratar, a reflexão que se segue privilegiou dois estudos de caso, que serão lidos a partir de uma perspectiva descritiva ou empírica, por serem representativos de práticas atuais no campo da criação no teatro de formas animadas em Portugal, ou seja, do teatro *de* marionetas ou, também, *com* marionetas. Esta última formulação é a mais adequada, como veremos, aos nossos dois objetos de estudo, sendo reveladora da posição da marioneta no teatro hoje, em que pode não aparecer como o elemento central, caracterizador e motivador de uma forma convencionalizada do fazer teatral, mas como merecedor de um novo lugar na realidade atual da criação teatral que integra em novos moldes, com novos significados. Trata-se do espetáculo *Frágil*, última criação de João Paulo Seara Cardoso (2011) para a companhia profissional do Teatro de Marionetas do Porto², e do espetáculo *A Cantora*, criado pelo marionetista e encenador Igor Gandra do Teatro de Ferro³ a partir do conto de Kafka, *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*, com os alunos do curso de Mestrado em Teatro da Universidade de Évora (edição 2010-2012). Ambos os espetáculos recorrem ao ator, à marioneta e ao trabalho criativo com o *objeto* enquanto tal, havendo, todavia na *Cantora*, a forte presença de um texto que, preexistente ao espetáculo, dele faz parte enquanto elemento dramático inspirador e estruturante.

As reflexões e/ou interrogações, que me suscitam as relações atuais entre dramaturgia e teatro de animação, serão focalizadas

² <http://www.marionetasdoporto.pt>.

³ <http://www.myspace.com/teatrodeferro>

tanto no processo criativo como no objeto artístico final materializado nos espetáculos em análise, da autoria de dois criadores que se destacam pelo seu empenho na componente de investigação artística que sustenta as suas obras.

2. A *dramaturgia* no teatro contemporâneo

A *dramaturgia*, como é sabido, é um conceito que se desdobra entre dois sentidos, historicamente consagrados na tradição europeia do teatro. Reenvia-nos tanto para Aristóteles como para Lessing: com o primeiro, para as problemáticas da escrita das peças de teatro e, com o segundo, no período moderno, para a análise dramática que leva à passagem do texto escrito para o palco.⁴ Retomo aqui as definições prévias introduzidas por Joseph Danan no início do seu ensaio *O que é a dramaturgia?*, no qual discute a efetiva complexidade da “função chamada *dramaturgia* (...) assim como a carga teórica e prática dessa noção” (2010:10), sublinhando seguidamente a globalização atual do termo, que muito se deve à “necessidade moderna da *dramaturgia* no segundo sentido [articulada] com uma hermenêutica” (id.:16).⁵

Hoje, verifica-se que o termo é utilizado no plural, falando-se de *dramaturgias* quer pela diversidade das escritas dos autores, quer pela multiplicidade dos objetos abrangidos pelo conceito.

No que diz respeito à escrita dramática contemporânea, Jean-Pierre Sarrazac apresenta o léxico do drama moderno e contemporâneo cuja elaboração coordenou como: “l’inventaire *succinct* des quelques mots-clefs qui devraient permettre aujourd’hui d’orienter une étude des dramaturgies⁶ modernes et contemporaines” (2005: 21). A forma idealizada do drama, enquanto modelo de referência, entrou em crise no contexto da invenção da encenação

⁴ Os agentes envolvidos nessa dupla aplicação do termo são o autor dramático e o dramaturgista ou *Dramaturg*, como é designado modernamente no modelo brechtiano.

⁵ Ver também Turner & K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (2008), nomeadamente o capítulo I, “*What is Dramaturgy*”, pp.1737.

⁶ Sublinhado nosso.

e, sobretudo, da emergência de novas poéticas a partir dos anos 1880-1910, como o aponta Peter Szondi, abrindo portas para o experimentalismo e a inovação das primeiras vanguardas do séc. XX, até hoje. Nas dramaturgias atuais, a categoria da ação surge esvaziada ou fragmentada, a personagem apaga-se, a função do diálogo convencional, expressão dos conflitos, é remetida para a própria linguagem ou a palavra, perturbando profundamente a relação entre o palco e a sala.

No discurso crítico atual sobre as artes em geral, surge um uso alargado do conceito de dramaturgia sem vínculo com a presença de um texto. No teatro, mantendo-se operativo, estendeu-se a objetos que entram na composição do espetáculo como o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., numa visão renovada das relações entre ficção e realidade. Assim, fala-se também de *dramaturgias*, se bem que por vezes o emprego do termo seja revelador de uma visão algo simplificada da função da dramaturgia, como o assinala Danan, precisamente por assentar num pressuposto pelo qual a dramaturgia é tida como uma função restrita à imposição de um sentido ou de uma orientação da obra. Danan afirma, pelo contrário: “(...) o que me parece frutuoso, é pôr em tensão elementos de significação, (...) e um material apresentado com o menos possível de sentido imposto” (2010: 80).

Tratar-se-á apenas de um novo uso do mesmo conceito, aplicado a novas práticas, hoje percebidas na sua singularidade? Ou terá sido um reconhecimento da singularidade dessas práticas o motor de uma revisão do conceito fora dos campos já consagrados da sua aplicação? Talvez a investigação futura venha a esclarecer este tipo de dúvidas, mas em todo o caso, apesar do distanciamento do teatro relativamente à premência do recurso ao texto, o termo mantém-se, sem dúvida, pelas provas dadas da sua pertinência em tudo o que toca à questão do sentido numa obra. De fato, mais do que uma mera tentativa (algo facilitadora) para recorrer a um termo já definido, na prática, é-lhe conferido um uso com maior abrangência, de modo a contribuir para a identificação do modo

como novas práticas artísticas alteraram a concepção do próprio espetáculo teatral, cujas componentes não textuais deixaram de estar *ao serviço* do texto e da encenação, e conquistaram uma autonomia agregadora do objeto artístico pela sua centralidade.

3. A dramaturgia no teatro de marionetas contemporâneo

3.1. O teatro de marionetas enquanto objeto de estudo

O que estudamos quando estudamos o teatro de marionetas? Qual será a importância dada à dramaturgia deste tipo de forma artística? Será que constitui uma vertente tão determinante aos olhos do investigador como o é no teatro de atores? O problema parece residir no estatuto do texto no teatro de marionetas, objeto algo esquecido por parte da investigação ou da crítica.

Verifica-se sem dificuldade que, além dos estudos históricos e (mais recentemente) antropológicos sobre a marioneta que continuam necessários como *dever de memória* patrimonial, algumas áreas de estudo são igualmente privilegiadas: a questão da relação ator-marionetista, que parece continuar a predominar e, associada a ela, a interrogação acerca da validade de um modelo escolar ou acadêmico de preparação técnico-artística específica do marionetista⁷; ou ainda a análise do lugar e da função crescente da componente plástica, sonora e visual própria do teatro de marionetas, articulada com outras artes, já consagradas. Os escritos com características ensaísticas acerca dessa arte, também são numerosos, excelentemente repertoriados por Didier Plassard, traduzem o interesse suscitado pela marioneta ao longo da História junto de escritores, filósofos ou artistas⁸.

Será útil recordar aqui que, ao conquistar um estatuto de objeto de estudo, o teatro de marionetas começou por ser apresentado pela

⁷ Ver BODSON, L., NICULESCU, M. e PEZIN, P. (dir.), *Passeurs et complices*, Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, L'Entretemps, 2009. A obra foi publicada pelo IIM na ocasião dos 20 anos da sua escola (ESNAM).

⁸ PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières: IIM, 1996.

via de problemáticas bastante semelhantes àquelas que conotaram os primeiros passos dos investigadores de teatro nos anos 1970-80, preocupados em (re)definir a relação entre Literatura e Teatro, texto e representação. Na bibliografia mais decisiva para um novo olhar sobre a marioneta que se publicou nesse contexto, encontra-se a obra *Aspects of Puppet Theatre* (1988) na qual predomina, como é possível verificá-lo pelos textos reunidos nessa coletânea, uma temática recorrente: a da pertinência ou da justeza de uma percepção literária do teatro, neste caso do teatro de marionetas. A resposta surge reiteradamente ao longo dos capítulos: a marioneta é uma arte da cena.

O teatro de animação e as suas relações com outros campos artísticos é outra temática recorrente na investigação, naturalmente derivada da observação crítica da prática artística contemporânea. Desde a sua criação em 1988, a revista *Puck* definiu a relação entre a marioneta e as outras artes⁹ como o seu domínio temático privilegiado para a investigação e a divulgação de problemáticas centrais no teatro de marionetas. Também a revista *Móin-Móin* consagrou um número temático ao “Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes”¹⁰. No texto de abertura podemos ler a propósito dos artigos aí reunidos que “comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm os seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas” (BELTRAME; MORETTI, 2008: 09).

A constatação feita a partir das práticas artísticas dominantes no teatro de marionetas contemporâneo não dispensa um aprofundamento da questão: em que termos se processa tal entrosamento? Jurkowski fala de metamorfoses (2008) para caracterizar as mudanças da (e na) marioneta no séc. XX, que nos levam a distinguir entre duas formas de teatro de marionetas: homogênea ou não contaminada por outros meios de expressão, e heterogênea

⁹ O título completo da revista *Puck* (publ. Institut International de la Marionnette) é: *PUCK. La marionnette et les autres arts.*

¹⁰ *Móin-Móin*, 5, 2008.

“na qual o boneco deixa de ser o elemento dominante” (2008: 08), mantendo apenas o estatuto de um elemento entre outros¹¹.

Quanto ao texto, a história do teatro de marionetas dá-nos conta de um repertório composto por uma grande variedade de *textos* – se bem que muitos dos que estão vinculados a formas antigas sejam de transmissão oral¹² –, sem pretensões a um estatuto literário, havendo outros que, pelo contrário, são marcados pela escrita erudita e assinados por autores do cânone.

Mas a dramaturgia dos textos e do espetáculo de marionetas propriamente dita raramente foi abordada enquanto tal, apesar de ter havido uma atenção recorrente à componente textual dos espetáculos, quer em termos negativos, com a desvalorização (e eventual censura) da componente verbal do teatro de marionetas, conotada com uma linguagem verbal medíocre ou temáticas inspiradas da vida quotidiana, quer em termos positivos, saudando as obras escritas para a marioneta por autores dramáticos consagrados¹³. Neste contexto, falar de dramaturgia do teatro de marionetas – no sentido que o termo tem tido no teatro de atores em que o ponto de partida será o texto –, é de fato pouco adequado e, dado à sua natureza qualitativamente irrelevante, o nosso objeto de estudo parece ter pouca pertinência.

Mas, na ausência de uma dramaturgia tradicional do teatro de marionetas, e tendo em conta a sua especificidade em termos teatrais e no que se tornou nas últimas décadas, uma vez liberto da sua condição de teatro para um público de crianças ou dito popular, recorreremos a uma aceção renovada do conceito de dramaturgia

¹¹ id., citado por Beltrame e Moretti, p. 9.

¹² É o caso do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo, que atuavam na região do Alentejo, com um repertório que apenas foi fixado por escrito no fim do séc. XX, no momento em que o espólio passou a pertencer à companhia profissional de teatro do Cendrev (Évora) e publicado no âmbito de uma investigação académica. Ver ZURBACH, C., FERREIRA, J.A. e Seixas, P. *Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora: Casa do Sul/CHAIA/Cendrev, 2007.

¹³ Ver o estudo por JURKOWSKI, Henryk. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique*, IIM, Charleville-Mézières, 1991.

hoje, claramente vinculado à “revolução” que teve lugar no campo da marioneta a partir do início do séc. XX, encontrando-se na encruzilhada¹⁴ entre as artes, em contato com as artes plásticas e visuais, a dança, o teatro de atores e, hoje, o mundo inesgotável das imagens virtuais. Mas, ao integrar o chamado *teatro de atores*, a marioneta também se deparou com um desafio: as novas funções do texto e da dramaturgia assumidas nas formas do espetáculo contemporâneo.

3.2. O teatro de marionetas enquanto prática artística hoje

Em sintonia com o espaço que a marioneta passou a ocupar pouco a pouco desde finais do séc. XX no território das artes performativas, verifica-se que a focalização no contexto temporal denominado *contemporâneo*, caracteriza a maioria da bibliografia produzida num período mais recente pelos especialistas e pela crítica.

A questão foi abordada nesse sentido pela revista *Móin-Móin*, num volume temático que disponibilizou artigos de síntese esclarecedores, elaborados a partir de exemplos representativos da transformação das práticas artísticas de criadores nas últimas décadas. Para a abordagem das relações entre dramaturgia e teatro de animação, são de rever os artigos de Béatrice Picon-Vallin, que em boa hora recorda a filiação do *dito* contemporâneo com as vanguardas históricas do início do séc. XX (2007: 127-145) e de Penny Francis (2007: 149-162), cuja visão panorâmica permite destrinchar e identificar as grandes linhas da criação contemporânea no teatro de marionetas, que resultam de tais transformações em termos de criação teatral.

Outro exemplo é o estudo pioneiro por Henryk Jurkowski, que já referi aqui, que sintetiza a situação da marioneta em relação ao teatro nos termos seguintes: “*It seems that we are arriving at the point of being able to talk about a unity of approach for puppets’ and actor’s theatre*” (1988: 43). Se bem que nessa data tal unidade ainda não existisse, a situação alterou-se profundamente desde então. Uma prova pode ser

¹⁴ Brunella Eruli intitula o seu contributo na obra publicada pelo IIM sobre a Escola: “*À la croisée des chemins: la marionnette*”. Ver n.3, pp.63-73.

encontrada na revista de teatro *Théâtre/Public*, que em 2009 dedicou um número ao teatro de marionetas¹⁵ com um título significativo: “*La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*”, em que descreve o percurso histórico do teatro de marionetas, guindado da condição antiga de arte popular, social e politicamente comprometida a uma posição solidamente estabelecida nos debates estéticos da arte contemporânea. A última seção da revista reenvia-nos para a questão da dramaturgia no teatro de marionetas. Ultrapassando a problemática do texto no teatro de marionetas (popular ou erudito), trata as inúmeras facetas da *escrita* no caso da marioneta, considerada como objeto ora concreto, ora metafórico.

Nos espetáculos que foram escolhidos como exemplares de tendências atuais na dramaturgia do teatro de marionetas, duas questões emergem: quais são o lugar e a função de um trabalho dramaturgicamente, com ou sem recurso a um texto preexistente, e quais as características do processo criativo patentes na obra finalizada, no que diz respeito ao ator e ao objeto / à marioneta? As respostas são tão diversas como as obras cuja leitura já não se fecha numa orientação preestabelecida, mas é remetida para a capacidade crítica ou imaginativa do público.

Na criação *A Cantora*, Igor Gandra, formado como bailarino e marionetista, deu ao conto de Kafka uma função central e estruturante para o espetáculo e a sua fábula (no sentido brechtiano), com um trabalho de dramaturgia que desenvolveu uma relação dialógica entre texto literário e teatro de objeto / de marioneta, num contexto em que o ator-marionetista surge como terceira componente do discurso da encenação: vê-se integrado no processo criativo enquanto objeto de pesquisa a definir na sua relação com a marioneta e consigo próprio. O texto de Kafka é uma das “quatro histórias” reunidas e publicadas em 1924 sob o título “Um artista da fome”, pouco tempo após a morte do autor, sendo considerado

¹⁵ Théâtre/Public. *La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*, 193, Genevilliers, Éditions de l’Amandier, 2009.

como um testamento deixado pelo autor. Nos projetos de Igor Gandra, a marioneta e o objeto, por um lado, e o ator e o corpo, por outro, ocupam o lugar central, mas no caso aqui descrito a escolha do texto e a invenção do espetáculo são processos inseparáveis: o espectador assiste ao processo de construção do discurso cênico pelo ator (podemos arriscar aqui a expressão de dramaturgia em ação) com os meios mínimos de que dispõe: o corpo, a voz, o movimento, o vestuário enquanto forma ou matéria. A fábula desenvolve-se em torno da interrogação deixada por Kafka: quais são o significado e a função da arte e do artista na sociedade? Nesse sentido, a consistência do conteúdo filosófico e metafórico do texto, adaptado para ser enunciado pelos atores em cena, é reforçada pelo despojamento do conjunto. Num espaço fabril devoluto, com luz de neon e sem cenário, o povo dos ratos e a cantora Josefina são confrontados, numa irremediável incompreensão recíproca. A própria matéria do espetáculo propõe ao espectador uma representação metafórica da relação que a tradição estabeleceu em termos antagônicos entre o espírito e a matéria, o puro e o impuro, etc., representada aqui na relação entre o ator e o seu corpo, a matéria, o objeto – peça de roupa, saco – que manipula e, finalmente, com a marioneta. Esta última acaba por surgir em cena a meio do espetáculo, trazida quase com alívio por cada ator, como se de um duplo ou de um filho se tratasse. Juntos formam o povo dos ratos, que se instala no espaço e invade o discurso, até que o objeto-marioneta é arrancado à força das mãos que o manipulam, remetido para a sua condição de matéria amorfa e, à vista do espectador, dobrado e guardado na mochila-adereço, objeto inseparável do ator-manipulador. No termo do espetáculo, o epílogo também é o desaparecimento inevitável de Josefina, artista que “terá direito à salvação que cabe aos grandes e que é ser esquecida tal como todos os seus irmãos”¹⁶. Nesse espetáculo, o trabalho dramaturgíco leva o espectador à escuta

¹⁶ KAFKA, Franz. *Josefina, a Cantora ou O povo dos ratos*, in *Contos* vol.1, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 303-324, trad. J. M. Vieira Mendes, 2004, p.324.

de um texto denso, mas fortemente apoiado nas imagens visuais criadas pela matéria exposta em cena enquanto tal.

Contrariamente ao caso de *A Cantora*, a proposta a partir da qual o espetáculo *Frágil* se desenvolveu não partiu de nenhum texto prévio, apesar dos textos literários estarem largamente representados no elenco das criações de João Paulo Seara Cardoso (JPSC) para o Teatro de Marionetas do Porto.¹⁷ O cerne do espetáculo são os objetos que com as pessoas – atores e manipuladores – contracenam. Com efeito, ao termo de duas décadas de trabalho, *Frágil* ilustra o que podemos considerar como principal sustento dramaturgico para o trabalho do criador JPSC, ou seja, o confronto entre os atores e as marionetas como tema que deve ser exposto aos olhos do público. Assim, no espetáculo *Frágil*, que envolve três atores-marionetistas, várias marionetas de formato diverso e objetos como uma bicicleta que transporta pessoas e caixas de papelão, a ausência do texto revela outra dimensão do trabalho dramaturgico no teatro de marionetas contemporâneo, realçando a função hermenêutica que a dramaturgia pode assumir como apoio estruturante para uma narrativa, sem início nem fim, em que o objeto ganha vida e se transforma em pessoa, como diz o texto de apresentação do espetáculo¹⁸ *Frágil*, descrito como uma obra dominada pela imaginação e pelo princípio da metamorfose: “Uma coisa às vezes não é aquilo que ela é. Às vezes as coisas gostam de ser outras coisas, por exemplo, de serem como as pessoas. Gostam de se mexer, de rir, de gostar e de não gostar. As pessoas/coisas e as coisas/pessoas servem para contar histórias (num) mundo de histórias, coisas e pessoas, gerido pelas regras da imaginação”. Da história contada emerge o apontamento de uma quase improvável pequena história de amor entre duas coisas. Neste *frágil* guião narrativo, protagonizado pelas

¹⁷ Tal orientação de repertório inclui, por exemplo, *Nada ou o silêncio* de Beckett, *Wonderland*, reescrita de *Alice no País das Maravilhas*; *Macbeth* de Shakespeare, referido como “uma importante experiência de *teatro de texto*”, à semelhança das montagens das óperas escritas para marionetas por António José da Silva no séc. XVIII.

¹⁸ Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Belomonte, s/d.

coisas, a nossa existência enquanto pessoa torna-se incerta como a dos objetos que contracenam com os atores-manipuladores, numa atmosfera onírica criada pela intimidade do espaço organizado no palco com elementos cenográficos simples, biombos ou caixas, apoiado numa luz que cultiva a ideia do segredo ou do mistério. Uma atmosfera lúdica também, mais propícia talvez a interrogações mais profundas sobre o mistério das “coisas” inanimadas e, sobretudo, da própria vida humana.

Como vimos, a dramaturgia nesses dois espetáculos integra a especificidade formal e conceitual do teatro de marionetas contemporâneo, que tem no ator um cúmplice, mas também uma fonte de interrogações. De fato, numa relação próxima ou não com um texto escrito preexistente ao espetáculo, o trabalho dramaturgico torna-se talvez mais necessário pela desestabilização do estatuto do marionetista – exposto como ator cuja corporalidade pode tornar-se apenas matéria equivalente, portanto, ao objeto-marioneta. Por sua vez, a marioneta interage com o manipulador no espetáculo, torna-se participante ativa na criação, e mostra que a sua condição mudou: afastando-se da sua formatação antropomórfica, pôde finalmente tornar-se objeto animado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar. O Teatro de Formas Animadas e as Outras Artes. In: *Móin-Móin n° 5. Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2008.
- CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves. *Teatro com marionetas*. Sinais de Cena, Lisboa, 4, pp.53-64, Dezembro de 2005.
- DANAN, Joseph. *O que é a dramaturgia?*. Évora: Editora Licorne, 2010.
- JURKOWSKI, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988.

- Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières: L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, 2008.
- PENNY, Francis. Do antigo ao moderno – percepções de uma espectadora. *Móin-Móin n° 4, Teatro de Formas Animadas Contemporâneo*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold e as Marionetas. *Móin-Móin n° 4, Teatro de Formas Animadas Contemporâneo*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Éditions Circé, 2005.
- TURNER, Cathy e BEHRNDT, Synne K.. *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- ZSONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.