

**Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas.**

**Dramaturgia no teatro contemporâneo e suas relações com o teatro de animação**

Christine Zurbach (Centro de História da Arte e Investigação Artística/Universidade de Évora)

**A dramaturgia do teatro de marionetas hoje:  
modos de fazer e modos de ver**

**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 efectiva pertinência na nossa época, em que o teatro de marionetas passou a integrar as mudanças do teatro contemporâneo.

**Abstract:** Dramaturgy is a key-concept of Theatre Studies. Traditionally, it refers to a field considered as fundamental in the constructing process of the performance, as a practice of analysis of the text to be performed. Inadequate to be applied to classical or traditional puppetry, more focused on the puppet itself, the term seems to have nowadays a real importance since puppetry adopted the main trends of contemporary theatre.

**Palavras-chaves:** Dramaturgia; texto; marionetas.

**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 *dramaturgia* 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 dramaturgical, 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 actuais 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 objectos 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 convencional do fazer teatral, mas como merecedor de um novo lugar na realidade actual da criação teatral que integra em novos moldes, com novos significados. Trata-se do espectáculo *Frágil*, última criação de João Paulo Seara Cardoso (2011) para a companhia profissional do Teatro de Marionetas do Porto,<sup>1</sup> e do espectáculo *A Cantora*, criado pelo marionetista e encenador Igor Gandra do Teatro de Ferro<sup>2</sup> 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 espectáculos recorrem ao actor, à marioneta e ao trabalho criativo com o *objecto* enquanto tal, havendo todavia na *Cantora* a forte presença de um texto que, preexistente ao espectáculo, dele faz parte enquanto elemento dramaturgicamente inspirador e estruturante.

As reflexões e/ou interrogações que me suscitam as relações actuais entre dramaturgia e teatro de animação serão focalizadas tanto no processo criativo como no objecto artístico final materializado nos espectáculos 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 dramaturgicamente que leva à passagem do texto escrito para o palco.<sup>3</sup> Retomo aqui as definições prévias introduzidas por Joseph Danan no início do seu ensaio *O que é a dramaturgia?*, no qual discute a efectiva complexidade da “função chamada dramaturgia (...) assim como a

---

<sup>1</sup> <http://www.marionetasdoporto.pt/>

<sup>2</sup> <http://www.myspace.com/teatrodeferro>

<sup>3</sup> Os agentes envolvidos nessa dupla aplicação do termo são o autor dramático, e o dramaturgista ou *Dramaturg* como é designado modernamente no modelo brechtiano.

carga teórica e prática dessa noção” (2010:10), sublinhando seguidamente a globalização actual do termo, que muito se deve à “necessidade moderna da dramaturgia no segundo sentido [articulada] com uma hermenêutica” (id.:16).<sup>4</sup>

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 objectos 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 dramaturgies<sup>5</sup> modernes et contemporaines” (2005:21). A forma idealizada do drama, enquanto modelo de referência, entrou em crise no contexto da invenção da encenação 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 actuais, a categoria da acção 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 actual sobre as artes em geral, surge um uso alargado do conceito a domínios sem vínculo com a presença de um texto. No teatro, mantendo-se operativo, estendeu-se a objectos que entram na composição do espectáculo 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 restricta 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

---

<sup>4</sup> Ver também Turner & K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (2008), nomeadamente o capítulo I, “What is Dramaturgy”, pp.1737

<sup>5</sup> Sublinhado nosso.

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 facto, mais do que uma mera tentação (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 espectáculo teatral, cujas componentes não textuais deixaram de estar *ao serviço* do texto e da encenação, e conquistaram uma autonomia agregadora do objecto artístico pela sua centralidade.

### **3. A *dramaturgia* no teatro de marionetas contemporâneo**

#### **3.1. O teatro de marionetas enquanto objecto 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 actores? O problema parece residir no estatuto do texto no teatro de marionetas, objecto 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 actor-marionetista, que parece continuar a predominar e, associada a ela, a interrogação acerca da validade de um modelo escolar ou académico de preparação técnico-artística específica do marionetista<sup>6</sup>; 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 artistas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver Bodson, L., Niculescu, M. et 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).

<sup>7</sup> Plassard, Didier, *Les Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières: IIM, 1996.

Será útil recordar aqui que, ao conquistar um estatuto de objecto de estudo, o teatro de marionetas começou por ser apresentado pela 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 colectânea, 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 artes<sup>8</sup> como o seu domínio temático privilegiado para a investigação e a divulgação de problemáticas centrais no teatro de marionetas. Também a revista *Moín-Moín* consagrou um número temático ao “Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes”<sup>9</sup>. 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: homogénea ou não contaminada por outros meios de expressão, e heterógena “na qual o boneco deixa de ser o elemento dominante”, mantendo apenas o estatuto de um elemento entre outros<sup>10</sup>.

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

---

<sup>8</sup> O título completo da revista *Puck* (publ. Institut International de la Marionnette) é: *PUCK. La marionnette et les autres arts*.

<sup>9</sup> *Moín-Moín*, 5, 2008

<sup>10</sup> id., citado por Beltrame e Moretti, p.9.

vinculados a formas antigas sejam de transmissão oral<sup>11</sup>, 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 espectáculo de marionetas propriamente dita raramente foi abordada enquanto tal, apesar de ter havido uma atenção recorrente à componente textual dos espectáculos, quer em termos negativos, com a desvalorização (e eventual censura) da componente verbal do teatro de marionetas, conotada com uma linguagem verbal mediocre ou temáticas inspiradas da vida quotidiana, quer em termos positivos, saudando as obras escritas para a marioneta por autores dramáticos consagrados<sup>12</sup>. Neste contexto, falar de dramaturgia do teatro de marionetas - no sentido que o termo tem tido no teatro de actores em que o ponto de partida será o texto -, é de facto pouco adequado e, dado a sua natureza qualitativamente irrelevante, o nosso objecto 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 hoje, claramente vinculado à “revolução” que teve lugar no campo da marioneta a partir do início do séc. XX, encontrando-se na encruzilhada<sup>13</sup>. entre as artes, em contacto como as artes plásticas e visuais, a dança, o teatro de actores e, hoje, o mundo inesgotável das imagens virtuais. Mas, ao integrar o chamado *teatro de actores*, a marioneta também se deparou com um desafio: as novas funções do texto e da dramaturgia assumidas nas formas do espectáculo 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

---

<sup>11</sup> É o caso do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo, que actuavam 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.

<sup>12</sup> Ver o estudo por Jurkowski, Henryk, *Écrivains et marionnettes*, *Quatre siècles de littérature dramatique*, IIM, Charleville-Mézières, 1991.

<sup>13</sup> 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.

contexto epocal 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 reter 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 destrinçar 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 encontrada na revista de teatro *Théâtre/Public*, que em 2009 dedicou um número ao teatro de marionetas<sup>14</sup> 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 secção 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 objecto ora concreto, ora metafórico.

Nos espectáculos que foram escolhidos como exemplares de tendências actuais na dramaturgia do teatro de marionetas, duas questões emergem: quais são o lugar e a função de um trabalho dramaturgico, com ou sem recurso a um texto preexistente, e quais as características do processo criativo patentes na obra finalizada, no que diz respeito ao actor e ao objecto / à marioneta? As respostas são tão diversas como as obras

---

<sup>14</sup> Théâtre/Public. *La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*, 193, Genevilliers, Éditions de l’Amandier, 2009.

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 espectáculo e a sua fábula (no sentido brechtiano), com um trabalho de dramaturgia que desenvolveu uma relação dialógica entre texto literário e teatro de objecto / de marioneta, num contexto em que o actor-marionetista surge como terceira componente do discurso da encenação: vê-se integrado no processo criativo enquanto objecto 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 considerada como um testamento deixado pelo autor. Nos projectos de Igor Gandra, a marioneta e o objecto, por um lado, e o actor e o corpo, por outro, ocupam o lugar central, mas no caso aqui descrito a escolha do texto e a invenção do espectáculo são processos inseparáveis: o espectador assiste ao processo de construção do discurso cénico pelo actor (podemos arriscar aqui a expressão de dramaturgia em acção) 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 actores 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 espectáculo propõe ao espectador uma representação metafórica da relação que a tradição estabeleceu em termos antagónicos entre o espírito e a matéria, o puro e o impuro, etc., representada aqui na relação entre o actor e o seu corpo, a matéria, o objecto – peça de roupa, saco - que manipula e, finalmente, com a marioneta. Esta última acaba por surgir em cena a meio do espectáculo, trazida quase com alívio por cada actor, 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 objecto-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, objecto inseparável do actor-manipulador. No termo do espectáculo, 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”<sup>15</sup>. Neste espectáculo, o trabalho dramaturgico leva o espectador à escuta 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 espectáculo *Frágil* se desenvolveu não partiu de nenhum texto prévio, apesar de os textos literários estarem largamente representados no elenco das criações de João Paulo Seara Cardoso (JPSC) para o Teatro de Marionetas do Porto.<sup>16</sup> O cerne do espectáculo são os objectos que com as pessoas – actores 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 actores e as marionetas como tema que deve ser exposto aos olhos do público. Assim, no espectáculo *Frágil*, que envolve três actores-marionetistas, várias marionetas de formato diverso e objectos como uma bicicleta que transporta pessoas e caixas de papelão, a ausência do texto revela uma outra dimensão do trabalho dramaturgico no teatro de marionetas contemporâneo, realçando a função hermeneutica que a dramaturgia pode assumir como apoio estruturante para uma narrativa, sem início nem fim, em que o objecto ganha vida e se transforma em pessoa, como diz o texto de apresentação do espectáculo<sup>17</sup> *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 coisas, a nossa existência enquanto pessoas torna-se incerta como a dos objectos que contracenam com os actores-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

---

<sup>15</sup> KAFKA, Franz. *Josefina, a Cantora ou O povo dos ratos*, in *Contos* vol.1. , Lisboa: Assirio e Alvim, pp. 303-324, trad. J. M. Vieira Mendes, 2004, p.324.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Belomonte, s/d

interrogações mais profundas sobre o mistério das “coisas” inanimadas e sobretudo, da própria vida humana.

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

### **Bibliografia:**

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.

PENNY, Francis. *Do antigo ao moderno – percepções de uma espectadora*. Móin-Móin, Jaraguá do Sul, 4, pp. 149-162, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold e as Marionetas*. Móin-Móin, Jaraguá do Sul, 4, pp. 125-145, 2007.

JURKOWSKI, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*, London: Puppet Centre Trust, 1988.

\_\_\_\_\_. *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières: L'Entretiens/Institut International de la Marionnette, 2008.

Móin-Móin. *Teatro de Formas animadas e suas relações com as outras artes*, 5, Jaraguá do Sul, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Éditions Circé, 2005.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno(1880-1950)*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001

TURNER, Cathy e BEHRNDT, Synne K.. *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.