

A tradução de teatro (também) é literária

Christine Zurbach

Universidade de Évora, Portugal

Resumo:

À luz de novas abordagens da relação do texto de teatro com a cena, que lhe retiraram progressivamente a centralidade no processo da criação teatral, quer no período áureo da encenação e dos encenadores iniciado no fim do século XIX, quer no período da pós-modernidade, também a tradução de teatro se debruçou sobre a especificidade do texto dramático. Visto tradicionalmente como obra literária autónoma, destinada à leitura, sem a cena, o género dramático deu lugar, a partir dos anos 1980, à produção de reflexões teóricas e metodológicas que alimentaram debates inovadores no campo da tradutologia.

Todavia, se considerarmos a abundância da produção de obras para o teatro escritas e publicadas nas últimas décadas, este enfraquecimento do estatuto do texto no processo de criação teatral não parece ter arrefecido a capacidade criadora dos autores que, pelo contrário, perante o desafio da cena, transformaram a própria escrita do texto, inventando formas e linguagens novas, numa reaproximação do literário.

Com um corpus de autores e obras do repertório de teatro de língua francesa, procuraremos dar conta deste fenómeno tão importante tanto para o teatro como para a literatura.

Nota prévia

É nosso objetivo, nesta breve apresentação, descrever questões suscitadas por novas orientações seguidas pelos autores contemporâneos na escrita do texto de teatro (Corvin 2015), as quais rompem, como veremos, com o modelo consagrado pela tradição aristotélica do drama e da “peça bem feita”, com as respectivas consequências no trabalho do tradutor. Com efeito, o questionamento de um gênero tão solidamente codificado pela tradição literária e teatral leva o tradutor das obras, autor segundo do texto, para outros desafios, inscritos no território complexo das poéticas literárias atuais. Para enquadrar esse aparente regresso atual do texto dramático à esfera do literário, será necessário considerar o percurso histórico da relação entre o texto dramático e a sua realização cénica a partir da modernidade, do qual resultou, além de alterações do estatuto cénico do texto no teatro, uma reconfiguração da escrita textual do teatro, publicada em livro e/ou interpretada em cena. Considerado sob a perspectiva do estudo tradutológico do teatro, o afastamento do modelo textual canónico tradicional implica uma reformulação das orientações dominantes para a análise da tradução de teatro, obrigando a dar uma ênfase maior à problemática do texto de partida, por vezes menos considerada nos estudos descritivos da tradução, de modo a identificar os desafios representados por essa escrita *nova* do texto na sua reescrita pela tradução¹.

¹ A fim de limitar a extensão do dossiê que permitiu elaborar as considerações que seguem, os materiais usados são situados maioritariamente no campo de produção literário e teatral de língua francesa e portuguesa.

1. Preâmbulo

Tendo em conta a natureza pluridisciplinar do estudo da tradução de teatro, desde o início associada às problemáticas do campo disciplinar dos Estudos de Tradução, as reflexões que aqui apresentamos surgem num espaço de cruzamento entre áreas de trabalho autónomas pela especificidade do seu objeto, mas que, neste caso, se tornam complementares e articuladas entre si: o estudo da literatura, do teatro e da tradução.

Por ter maior relevância para o nosso objeto de estudo, apresentaremos em primeiro lugar o estado da arte sobre a questão debatida no contexto do surgimento da disciplina de teatrologia, ou seja, a especificidade do texto de teatro que passou a ser considerado como indissociável da sua dimensão performativa, contrariando a sua categorização como (apenas) género literário (Ubersfeld 1977). Na perspetiva da sua realidade dupla, literária e teatral, deixou assim de ser operativa a conceção normativa do texto dramático, comprovada aliás pela instabilidade histórica do seu peso relativo na prática e na criação teatral enquanto obra literária preexistente, sujeita à diversidade das modalidades do seu relacionamento com a cena (Pavis 2010; Vieira Mendes 2016). Com efeito, o predomínio crescente da arte da encenação, nomeadamente em torno dos anos 1970-80 na fase muito produtiva dos espetáculos criados a partir do repertório textual canónico, e, seguidamente, a afirmação progressiva da estética da *performance* desde finais do século XX, levaram ao enfraquecimento da tradição textocentrista do teatro europeu. Todavia, podemos constatar que, hoje, uma progressiva marginalização do texto, indo por vezes até à sua total ausência no espetáculo

(Danan 2018), é contrariada por uma revitalização da sua posição na cultura contemporânea, observável na perspectiva quer de uma renovação da produção literária e editorial, quer da prática artística do teatro, em particular na medida em que passou a envolver o trabalho do ator, em articulação com o autor e o encenador, com consequências para o contributo do tradutor.

Passaremos em segundo lugar à abordagem tradutológica do texto de teatro, com um regresso ao período da construção do campo de investigação respetivo, no âmbito da recém-criada disciplina dos Estudos de Tradução nos anos 1980. São conhecidos os trabalhos pioneiros de Susan Bassnett e André Lefevere, cujo objeto primordial de estudo era constituído pelo repertório de textos dito universal, geralmente materializado em obras do cânone, publicadas e apoiadas em longas tradições de leituras críticas, em particular dos autores ditos *clássicos*. A sua abordagem reconhecia com razão, à semelhança dos teatrólogos na mesma época, que a tradução de teatro seria dificilmente compreendida sem o reconhecimento de que o texto e a cena estão “indissoluvelmente ligados” (Bassnett 2003:191). Na perspectiva funcionalista da tradução, tendo a cena como segundo termo de referência no quadro da produção cénica de um texto para a representação e não apenas para a leitura, o trabalho do tradutor é feito *from page to stage*, constatando-se assim, sem surpresa, a secundarização de uma conceção literária da tradução de teatro, dominada pela prática do jogo do ator que exige do texto outras qualidades, a saber, a sua *representabilidade* (id.:192).

A esses dados, o nosso estudo juntará os desenvolvimentos da prática artística do teatro na pós-modernidade que, nas últimas décadas, reposicionaram a problemática do texto e, por conseguinte, da tradução de teatro, a partir de um

novo paradigma, o da *dramaturgia*, não apenas no sentido tradicional de uma poética da escrita textual, mas como componente hermenêutica intrínseca da criação cênica (Carré & Métais-Chastanier 2010). No tratamento dramatúrgico do texto para a cena, com a vastíssima empresa de re-leitura crítica das obras do cânone, as convenções literárias que definem o gênero dramático – o *drama* – foram postas em causa, nomeadamente através de intervenções diversas no texto em versões livremente adaptadas ao contexto da sua receção, ou mesmo ignoradas, sendo disso testemunho mais radical os espetáculos realizados com a passagem para o palco, com o *pôr em jogo*, de textos não-dramáticos, estranhos à arte do teatro. Produziu-se uma redefinição inédita do estatuto da componente textual e verbal inscrita na criação teatral, da sua natureza, do seu âmbito e dos seus limites. Nesse sentido, o peso decisivo da dramaturgia teve consequências para a posição e para a função do tradutor que, pela via da sua relação com o texto, da sua prática de reescrita, se viu frequentemente integrado no trabalho de criação/recriação do (de um) texto *para* a cena. E será essa nova realidade de produção do objeto que, em termos latos, poderemos designar como *texto de teatro*, que abrirá o espaço ocupado hoje por uma nova geração de autores, nascida do confronto entre a (antiga) forma dramática e as possibilidades ilimitadas oferecidas pela teatralidade à reconfiguração do que se entende por *texto* na criação teatral, incluindo o seu duplo, o texto da sua reescrita em tradução.

2. Texto, dramaturgia e encenação

No estudo tradicional do teatro, o texto surge como constituinte literário primordial do teatro e da teatralidade, e a historiografia quer do teatro, quer da literatura, confirma-o, com uma longa sequência de vários séculos atestando o predomínio cultural do texto e da tradição da *dramaturgia*, entendida no seu sentido literário, que a define como a *produção escrita* de um texto dramático. Por sua vez, nos manuais escolares, o texto de teatro é classificado na conhecida tríade genológica como *género dramático*, parcela consagrada do conhecimento tutelado pelos estudos literários. São bem conhecidas as características genológicas e a terminologia que o definem em termos convencionais: é um texto dialógico, com uma ação linear desenvolvida por personagens ou tipos, que visa reproduzir a realidade pela *mimese* e pela *ilusão teatral* com recurso à chamada *quarta parede*, etc. Em termos históricos, Molière, Shakespeare ou Gil Vicente representam a tradição do texto dramático, no modelo em que surge impresso no livro. O desfasamento imposto por uma conceção literária do teatro entre texto e representação será reconhecido tardiamente, com o advento da encenação e a crise da representação; sob o impulso das vanguardas do século XX, esse modelo deixou de ser produtivo e atuante: da “peça de teatro”, enfraquecida e inoperante, passámos ao “texto”, entendido como material verbal cénico, também designado hoje (de novo) por vezes como poema, com uma clara conotação do seu valor literário.

Num breve estado da arte, vejamos alguns passos históricos recentes no percurso seguido pelo texto de teatro na sua relação com a cena. Sob o impulso das mudanças estéticas introduzidas no campo da arte teatral a partir da viragem do século XIX-XX, que alteraram as relações entre o texto e a

cena e abriram a arte do teatro para as outras artes, o teatro viu expandir-se a sua dimensão performativa. No mundo acadêmico, no século XX, sob a influência de novas disciplinas das Ciências Humanas como a Linguística e a Semiologia, os investigadores reforçaram essa nova inscrição do texto teatral: reconhecendo-lhe uma singularidade genológica enquanto criação literária – texto “incompleto” como o afirma Anne Ubersfeld em demanda da cena (o.c.) –, passaram simultaneamente a analisá-lo como parte de uma realidade artística polissêmica, envolvendo as restantes componentes do espetáculo teatral, ao qual incumbe recriar a obra escrita na representação em cena, pela via do trabalho de análise dramaturgica que passará a ser indissociável da encenação.

As origens da encenação encontram os seus marcos históricos nas últimas décadas do século XIX francês em que artistas como Zola, André Antoine, Lugné-Poe, em França, sentem a necessidade de reformar o teatro da sua época, ou como Craig e Appia investigando novas propostas em relação ao espaço e ainda, como o fez Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscovo, em relação ao ator. A primeira metade do século XX, considerada como a era clássica da encenação, é baseada na leitura dos textos posta ao serviço do sucesso de um teatro que avança para a futura “era ‘cenocrática’, na qual o encenador controla os signos o mais rigorosamente possível” (Pavis 2010:17). Nesse quadro, o conceito de dramaturgia ganha um novo sentido, derivado do lugar que lhe é atribuído enquanto processo hermenêutico de *dramaturgia da cena*, associado à produção do sentido do texto no contexto da encenação e do espetáculo, sob influência nomeadamente do dramaturgo Brecht que redefine a encenação, segundo Pavis como “terreno de confronto entre a

prática cénica e o material textual (a leitura crítica do texto); ela somente adquire o seu sentido enquanto arma histórica e política” (*id.*:18).

É sintomática a densidade da produção científica sobre a dramaturgia da cena nos Estudos de Teatro desde a segunda metade do século XX até hoje, com números temáticos em revistas especializadas (Benhamou 2005; Vitez 1987; Laubin 2017; Danan & Birmant 1999; Raoul-Davis 1986), e uma presença frequente em textos de programas de espetáculos, entre outros.

Mas a partir dos anos 1970, Pavis constata:

A encenação como sistema semiológico de signos controlados a partir de um único olhar durou muito. A clássica ambição de um Copeau, um Craig ou ainda de um Strehler, que sonhavam substituir o autor dramático por um autor cênico que lhe permanecesse fiel até ao fim, fracassou contra a realidade pós-moderna da cena e do mundo, e isso a partir dos anos de 1970 (*id.*:367).

O exagero dos efeitos de encenação ou também, adotando a terminologia de Pavis nos anos 1990, “As Doenças da Encenação” (2010: 363) é criticado. O dramaturgo Michel Vinaver, citado por Pavis (2010: 127-128), diz desconfiar das encenações que soterram os textos sob as imagens e as ações. Segundo ele, a encenação tornou-se, no correr dos anos, uma *mise-en-trop*, havendo, por parte do encenador, “o risco [constante] de dizer excessivamente pelos meios cénicos”, ou de ter um discurso redundante com o texto verbal, acabando por produzir uma metáfora visual e cénica ilustrativa do texto, ou ainda, o risco de substituir o texto pelo seu próprio comentário cénico. O caso

particular da problemática da encenação dos autores designados como clássicos confirma a proeminência da figura do encenador nesse período, em que as obras são tratadas de modo a aproximá-las do público, podendo levar a releituras radicais do repertório canónico nos anos 1980-1990:

os clássicos são a vítima ideal: a problemática é simplificada, modernizada superficialmente, adaptada ao gosto do público de jovens, transmitida directamente para as autoridades locais, do produtor ao consumidor, do decisor ao descodificador (Pavis, 2010: 367).

Após essa fase de excessos, a presença dos clássicos deixou de ser evidente e a dramaturgia posta em prática para a sua (re)leitura, por atualização e adaptação, acabou por ser contestada. No entanto, mostrando porventura como a prática do palco pôde influenciar a prática da escrita, os textos herdados do passado continuam a constituir uma parte importante do repertório escrito e encenado, com outros formatos, em reescritas das próprias obras. Os autores voltam aos textos antigos, num diálogo entre autores que visa, através dos textos do passado, como as tragédias do teatro antigo hoje objeto de um interesse renovado, uma outra maneira de compreender o nosso tempo presente. As últimas décadas indicam, assim, que, apesar da conquista do espaço espetacular pelo teatro performativo, essencialmente visual, o teatro de texto ou da palavra tem vindo a reconquistar uma presença ativa e atuante nos repertórios e nos palcos.

3. Tradução de teatro e novas dramaturgias do texto

Sobre a problemática da tradução de teatro, é nos trabalhos científicos fundadores na área que encontramos duas questões que não perderam a sua pertinência. Entre os investigadores mais influentes, é indispensável citar Susan Bassnett, que começou por sistematizar em que consiste o que se poderá designar como *especificidade* genológica do texto de teatro (2003 [1980]), e André Lefevere (1992; 1998), que abordou os processos de manipulação textual na tradução, ideológicos ou poéticos que, na era dita da encenação, remetem também para o território das escolhas dramáticas para os espetáculos em cena.

A partir de Susan Bassnett (o.c.), o enfoque posto na especificidade genológica do texto dramático – texto para a leitura e texto para a cena – define a tradução de teatro como processo hermenêutico situado em dois planos: traduzir significa, por um lado, explorar o processo da escrita dramática do texto de partida, a sua dramaturgia, que poderá conter um modelo implícito de interpretação cénica, variável ao longo da história do teatro; por outro lado, traduzir significa reescrever com os olhos postos na cena e na receção, com ou sem partilha do processo com os criadores.

A tradição “clássica” da tradução do texto de teatro pode ser descrita como o processo de interpretação e reescrita de um texto de partida convencional, que termina no texto de chegada entregue para a publicação ou para a interpretação em cena, no qual a leitura dramática é centrada na poética literária da obra de partida. Na nova era de domínio da arte da encenação, a intervenção da dramaturgia no processo criativo e a sua incidência no texto na sua passagem para a cena modificou a relação entre o texto de teatro e sua tradução.

Com efeito, além da semelhança da sua responsabilidade interpretativa relativamente aos textos, também existe uma afinidade entre a atividade do tradutor e a prática dramatúrgica, mais explícita no quadro da abertura da tradução à realidade do trabalho da cena, numa evidente promiscuidade entre duas práticas que, nesse contexto, estão viradas, não para a publicação ou a leitura, mas sim para o campo do palco, onde intervêm no trabalho dos intérpretes, atores, encenadores e restantes colaboradores da obra ou do projeto artístico.

Tal aproximação deu origem a debates teóricos por parte dos tradutólogos e dos teatrólogos, igualmente empenhados na definição quer das fronteiras entre as duas áreas, e da especificidade de cada uma delas, quer na elaboração de uma conceção renovada da prática da tradução de teatro. Entre outros testemunhos das questões suscitadas pelo novo contexto de recurso ao uso da tradução, o relato de encontros realizados pelo laboratório de investigação Agôn-dramaturgies em 1989 (Carré et Métais-Chastanier 2010), no formato de mesas-redondas entre artistas de teatro, tradutores e teóricos, é esclarecedor. Apresentado num artigo intitulado “Où commence la dramaturgie?”, publicado em 2010, esse relato retrata o estado da arte sobre a conceção e prática da tradução de teatro e as reflexões suscitadas por novos paradigmas no trabalho do tradutor de teatro em torno dos anos 1980-1990. Legitimando não só a ideia da especificidade da tradução teatral mas também as suas afinidades (e conivências) com um “*état d’esprit dramaturgique*” (*id.*, 2010:89 citado em Dort 1986) segundo a fórmula conhecida do crítico e ensaísta francês Bernard Dort, o texto acrescenta:

Considérée non plus comme une activité purement littéraire et exclusivement destinée à la publication, la traduction semble s’ouvrir au champ de la scène, se voulant à l’écoute des lois du plateau, de ses contraintes et de ses enjeux; se rapprochant, par là même, au point de la rejoindre, de l’activité dramaturgique”(ibid.).

O mesmo ensaísta identifica “les traces d’une conscience dramaturgique à l’œuvre dans la traduction théâtrale” (id.: 90). Na prática, tal “consciência” é extensível a atuações concretas que percorrem um leque alargado de situações, como: a tradução assumida pelos intervenientes, nomeadamente o encenador, o dramaturgista ou um ator, ou a produção da tradução pelo coletivo dos criadores, sem o contributo de um tradutor que assumisse tal função enquanto tal. É frequente igualmente encontrar-se casos de fusão explícita entre dramaturgia e tradução, patente na figura do tradutor-dramaturgo ou do dramaturgo-tradutor, responsável pela elaboração de diversas modalidades de reescrita ou manipulação dramática sobre o texto de partida, geralmente designadas como versão, adaptação, ou apenas pela referência “a partir de”.

Hoje, a tradução poderá encontrar-se envolvida na produção de um texto elaborado a partir de materiais não-dramáticos, sendo esse um modelo que mais afastará o tradutor do modo convencional de intervir na criação teatral. De facto, ao obliterar a arte do autor dramático, a autonomia da arte do encenador levou à rejeição progressiva do texto dramático, nomeadamente no período adjetivado por H.-T. Lehmann (2017 [1999]) como *pós-dramático*. Recentemente, numa conferência intitulada significativamente “O texto

ausente” (2018), Joseph Danan começa por confirmar que, depois de ocupar o centro, o texto dramático convencional, o *drama*, passou para as margens da cena ou foi alvo de uma rejeição radical. A problemática do texto (Danan 2013) voltou a ser objeto de debate teórico. Numa tese polémica, o dramaturgo Vieira Mendes (2016), discute a cisão entre teatro e literatura que se impôs no discurso teórico e crítico sobre o teatro, e designa o palco como lugar privilegiado para a literatura, que permite tornar “visível o carácter literário da linguagem” (2016: 164). Opondo o que chama “literatura” ao corpus dos autores do cânone, cita o dramaturgo Heiner Muller: “parece-me que (...) no teatro ainda não trabalhámos verdadeiramente com os textos, que os textos ainda não foram utilizados como material, não foram ainda utilizados como corpos” (*id.*: 167).

Na verdade, como afirma Danan (2018), o texto continua fundamental hoje para o teatro, não enquanto texto dramático no formato tradicional, mas como texto inscrito em processos de experimentação cénica diversos, que traduzem a emergência de novas formas de dramaticidade, ou seja, novos modos de “raconter des histoires” (Danan 2013: 79). O texto pode assumir o formato de materiais não-dramáticos potencialmente transformáveis num texto teatral; pode integrar um projeto de *dramatização* do texto pelo trabalho do encenador, que se torna criador cénico ou *escritor de palco* na designação criada por Bruno Tackels (2015), ou um processo de escrita que utiliza o/um texto, reconhecido como inicialmente necessário, mas que simultaneamente o afasta, chegando eventualmente a destruí-lo.

O abandono das formas canónicas do drama, construídas sobre a personagem, a intriga, a mimese, a separação entre a sala e a cena, fragilizou a

predominância do texto verbal no formato dialogado, e fez surgir novas escritas que procuram explorar as potencialidades teatrais da linguagem ou da palavra. Suscitam novas interrogações para a crítica e a investigação teatral, perante o modo extremamente diverso como os autores/dramaturgos procuram manter viva a escrita de teatro (Danan & Birmant 1999; Laubin 2017).

Para o leitor comum, a dramaturgia atual é frequentemente da ordem da ilegibilidade (Corvin 2015). Como afirma Pavis, “o autor doravante tem necessidade do encenador e, mais ainda, do ator, não tanto para ser interpretado quanto para testar e manifestar, graças ao ator, os sentidos possíveis do seu texto” (2010: 373).

A novidade dos textos confronta também o tradutor com dificuldades interpretativas, ao questionar hábitos de leitura surpreendidos pelo tratamento dado aos códigos formais e às componentes estruturantes dos textos tradicionais, como o tempo, o espaço, a ação, ou ainda às propriedades genológicas do *drama* submetidas a inovações e variações (Corvin 2015: 17). Por exemplo, numa hibridização entre género dramático e género narrativo, a nova dramaturgia utiliza com frequência os recursos da escrita romanesca que lhe permitem, por exemplo, introduzir a figura do narrador ou do discurso indireto livre pela voz das personagens/porta-vozes. A crise da personagem, remetida desde Beckett ao impessoal, leva os autores à exploração da palavra e da voz, outra mutação importante, que provém da aproximação dos autores com o fazer teatral. A primazia dada à oralidade recorda-nos o argumento de Susan Bassnett para definir a especificidade performativa da tradução do diálogo no teatro (*speakability*) reforçado pelas pesquisas formais realizadas

em torno da presença da voz do ator em cena, indo do sussurro à vociferação ou do coro mudo à polifonia.

4. Nota final

Descrevemos um percurso histórico que levou a escrita de teatro convencional identificada como um género literário fortemente codificado pela tradição literária até uma reformulação profunda da sua relação com a teatralidade. Pela sua natureza híbrida, entre Literatura e Teatro, o texto encontrou, com as revoluções cénicas do século XX, novos caminhos que, se por um lado enfraqueceram o peso da sua natureza literária, por outro deram-lhe a possibilidade de se regenerar enquanto texto performativo, orientado para a cena ou o espetáculo. Dessa reformulação, que rompeu com uma hierarquia assente no valor dominante do texto, ou seja, da componente linguística ou verbal do teatro, nasceram formas novas, articuladas com a dimensão visual e sonora do teatro, que a arte da encenação afirmou (e confirmou) na recriação dos textos em cena. O carácter experimental da escrita e a liberdade de invenção permitida pela criação cénica fizeram nascer uma geração de novos autores, com textos desafiadores não só para os intérpretes em cena, mas também para a leitura.

Foi precisamente a questão da interpretação do texto enquanto parte essencial do trabalho do tradutor que nos interessou: como trabalhar com poéticas alheias à forma dramática tradicional, libertas do cânone, mas fortemente dependentes da prática do ator ou do encenador? A inovação genológica, textual e verbal da escrita teatral hoje desafia o tradutor para processos de reescrita complexos. Como converter, por exemplo, a matéria verbal escrita,

por vezes informe, para a sua realidade sonora de modo a acompanhar, na sua reescrita, a performance vocal exigida ao ator? No nosso entender, é pela afirmação da dimensão dramaturgica do seu trabalho, intrínseca à sua intervenção prática na produção do texto segundo, que o tradutor encontrará ferramentas adequadas. Compete ao tradutor fazer justiça à vocação interdisciplinar e criativa da tradução, na fronteira entre Literatura, Tradução e Artes, acompanhando a ousadia dos caminhos traçados pela dramaturgia contemporânea.

Bibliografia citada

Bassnett, Susan. 2003 [1980]. *Estudos de tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bassnett, Susan & André Lefevere. 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Benhamou, Anne-Françoise. 2005. *OutreScène*, 5.

Carré, Alice et Barbara Métais-Chastanier. 2010. “Où commence la dramaturgie?”. *Dramaturgie et traduction – compte rendu de rencontres organisées par le Laboratoire Agôn-dramaturgies des arts de la scène. Traduire* 223: 89-101.

Corvin, Michel. 2015. *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Paris: Éditions THÉÂTRALES.

Danan, Joseph. 2018. “Le texte absent”, conferência na FLUL. <https://youtu.be/zk2I9MjTuvE>. (acesso em 30.05.2019)

Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Actes Sud-Papiers.

- Danan & Birmant (coord.) 1999. "Écrire le théâtre aujourd'hui". *Alternatives théâtrales* 61.
- Darge, Fabienne. 07.07.2011. "Dialogue croisé sur l'écriture contemporaine". *Le Monde*, s/p.
- Dort, Bernard. 1986. "L'état d'esprit dramaturgique". *Théâtre/Public* 67:8-12.
- Laubin, Antoine (coord.). 2017. "Écrire, comment?", *Alternatives théâtrales* 131.
- Lefevre, André. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017 [1999]. *Teatro Pós-dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pavis, Patrice. 2014. "Dramaturgie et postdramaturgie". *Critical Stages*.6:197-207.
- Pavis, Patrice. 2010 [2007]. *A Encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- Raoul-Davis, Michèle. 1986. "Dramaturgie". *Théâtre/public* 67.
- Tackels, Bruno. 2015. *Les écritures de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Ubersfeld, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Vieira Mendes, José Maria. 2016. *Uma coisa não é outra coisa*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Vitez, Antoine (dir.). 1987. *L'Art du théâtre* 6.