

# A secreta partitura das imagens: Memórias das múltiplas moradas de um castelo interior<sup>1</sup>

Miguel-Pedro Quadrio

*O deserto que intitula a peça [Desertos] é essa paisagem vazia, atravessada pela humanidade nómada que sobra da memória europeia.*

Fernando Matos Oliveira (2003: 89)

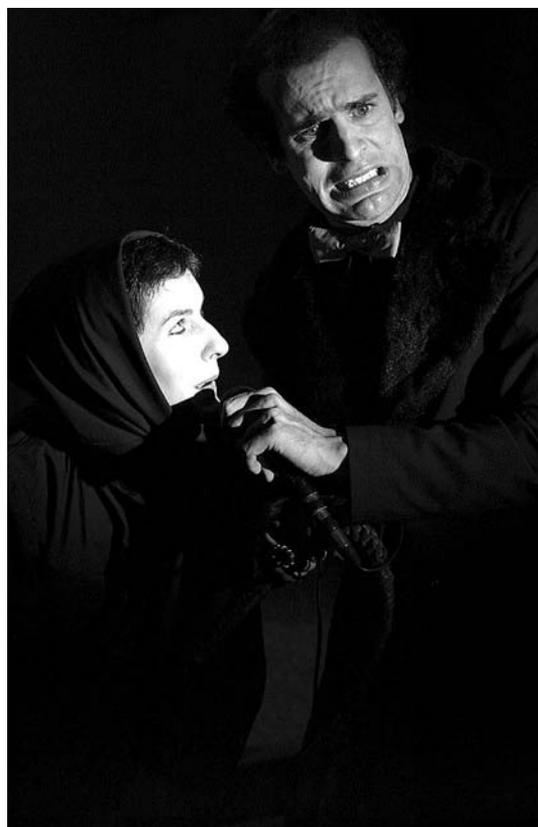
< >

Circo,

enc. Carlos J. Pessoa,  
Teatro da Garagem, 2003  
(Carlos Oliveira;  
Sílvia Barbeiro e Miguel  
Mendes),  
fot. Susana Paiva.

<sup>1</sup> Dedico este trabalho aos meus editores do *Diário de Notícias* – Feliciano Ferreira e Eurico de Barros – que têm lutado empenhadamente para que o Teatro continue a ser objecto de um tratamento atempado e condigno nas páginas do DN.

<sup>2</sup> Pretendi, com este texto, integrar a minha reflexão sobre o espectáculo *Circo* num primeiro levantamento do olhar da crítica sobre os quinze anos de existência do Teatro da Garagem. Os trabalhos citados representam apenas um (ainda muito incompleto) *corpus*, que pretendo vir a alargar, em desenvolvimento posterior, pela inclusão das análises publicadas por diversos críticos (Carlos Porto, Fernando Midões, Eugénia Vasques, Manuel João Gomes, João Carneiro), recorrendo, também, ao material de apresentação e às entrevistas que tenham saído em diferentes órgãos de comunicação social.



## O. Introdução<sup>2</sup>

Em *Callas Forever* – desmesurada e bizarra fantasia cinematográfica em torno duma imaginária interrupção da reclusão parisiense de Maria Callas –, o realizador Franco Zeffirelli ajusta subtilmente contas com os críticos, através da personagem duma simpática e idosa crítica musical, espécie de versão sofisticada (não muito...) da Miss Marple de Agatha Christie. É de tal modo convincente (e comovente) o altruísmo generoso e franco com que esta personagem ajuda Callas a emergir do torpor depressivo em que a tinham lançado a perda de Onassis e da voz, que qualquer espectador de boa vontade tomará por profunda e sincera confissão o desabafo, que a dada

altura, partilha com a diva: "... o vampiro sou eu. Sou uma jornalista, lembra-se? Nós chupamos o sangue porque, como é evidente, não sabemos cantar, nem dançar, nem pintar, nem fazer nada". Vi o filme quando preparava este texto. Primeiro suspirei de alívio, porque a desbocada *old lady* não se lembrara do teatro; mas depois – reflectindo melhor e talvez porque nesse dia fosse eu o tal espectador ingénuo – reconheci que me convinha especialmente hoje esse lugar duma inutilidade vazia, mais que não fosse porque a quem não sabe fazer nada, não poderá quem canta, dança, pinta ou... representa exigir mais do que algumas bagatelas inúteis de fim de tarde. Cá vão elas então.

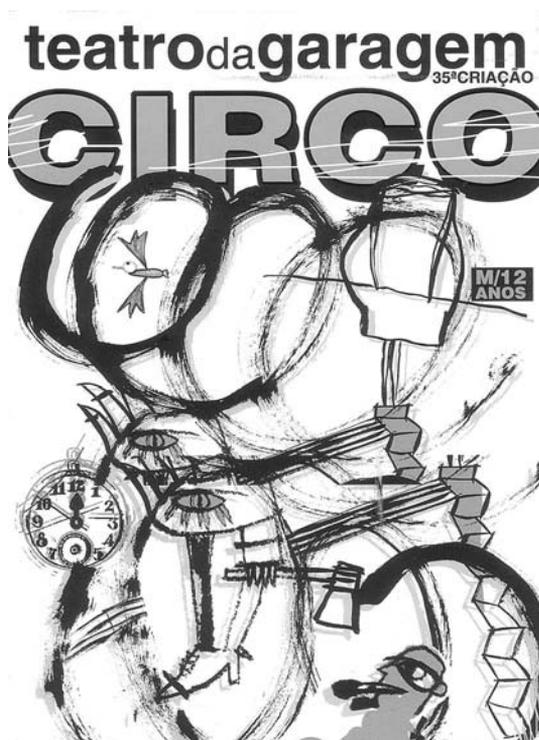
## 1. Despojos

Antes de iniciar a reflexão sobre o *Circo* – e já que a entrega desta Menção Especial ocorre em 2004, ano em que o Teatro da Garagem comemora o seu décimo quinto ano de existência – recorde, de *Quadros de uma exposição* (projecto que inaugura a comemoração do acontecimento), a primeira imagem com que, no piso térreo do actual espaço do colectivo (em Lisboa, no Poço do Bispo), o encenador Carlos J. Pessoa confrontava o espectador: "...uma ordenação desordenada de despojos cenográficos de produções anteriores" (Quadrio 2004). Na crítica que fiz ao espectáculo<sup>3</sup>, designei genericamente por *despojos* esta assunção e recuperação da memória, para conciliar duas leituras possíveis: a daqueles que os entendessem como amontoado informe de objectos privados de significação – fosse por se encontrarem descontextualizados, fosse por desconhecimento dos espectáculos em que haviam sido utilizados – com a dos que neles vissem a tradução dramática da valorização que, em ano de celebração dum percurso já longo, o Teatro da Garagem atribuía ao seu espólio. Independentemente, porém, do significado que se atribua a essa exibição fragmentária<sup>4</sup> – o regresso ao passado aí proposto pelo grupo cauciona que, também eu, regresso aos *despojos* dalguma crítica para tentar entender como (uma parte d') o público recebeu o trabalho do Teatro da Garagem.

## 2. Gerações e discursos

A mais ampla caracterização sócio-estética do trabalho do Teatro da Garagem encontra-se no artigo "Conversação Et colagem" de Fernando Matos Oliveira, republicado em 2003 na colectânea de ensaios *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, numa edição revista dum texto que, no n.º 6 da revista virtual *Ciberkiosk* (Julho de 1999), apresentava criticamente *Desertos: Evento didáctico seguido de um poema grátis*, peça que recebera o Prémio Ciberkiosk de 1998. Vale a pena relembra-la, ainda que reduzida a uma esquematização empobrecedora, pela clareza e precisão com que nela se traçam algumas das linhas que teceram o percurso do Teatro da Garagem. Valerá a pena também, ainda que sumariamente, cruzá-la com outras vozes da crítica:

a) caracterização social e política – o aparecimento do Teatro da Garagem em 1990 – com o espectáculo *Pequeno areal junto à falésia com cravos, parece-me* – dá-se no trânsito de gerações do teatro independente, o qual distingue a geração que viveu o final da ditadura e a aventura político-revolucionária do PREC – identificada, como veremos, com um carácter matricial e utópico – e que, nos anos 90, se encontra consolidada: "as décadas de oitenta e noventa coincidiram com a consagração dos grupos maiores, como o Bando, a Cornucópia, o TEC, a Comuna, entre outros" e apta – nas suas convulsões, acrescentaria eu – a originar "estruturas produtivas polivalentes" como o CENDREV, os Artistas Unidos e o AMASCULTURA (cf. Oliveira 1993: 85-86). Numa identificação muito genérica desta geração,



Matos Oliveira recorre a uma afirmação de Jorge Silva Melo sobre os anos sessenta europeus – "A Cultura do Homem Bom não sabia resistir à fúria de absoluto que a súbita riqueza da juventude dos anos 60 agora exigia" (*apud* Oliveira 2003: 87; Melo 1998: 300) – para caracterizar os anos noventa portugueses, desfasamento que se torna particularmente pertinente se pensarmos que a ditadura impediu Portugal de acompanhar o desenvolvimento da Europa do pós-guerra e que a abertura revolucionária e a adesão, em 1986, à então Comunidade Económica Europeia desencadearam uma recepção heteróclita de novidades de última hora e outras, tomadas como tal, que já tinham uma patine de trinta anos. Concluiu Matos Oliveira: "A versão portuguesa mais próxima desse Homem seria talvez a do período pós-74" (2003: 87).<sup>5</sup>

Distingue esta primeira geração, dizia, daquela(s) nova(s) geração(ões) que, emergindo nos anos 90, têm "por detrás uma materialidade histórica intimamente ligada ao aprofundamento da integração europeia e à participação de um número cada vez mais vasto de portugueses no devir consumista do cidadão global" (Oliveira 2003: 86-87) e que portanto – regressando à acomodação que Matos Oliveira faz da citação de Silva Melo – integram um tempo português que parece mimar "a saturação europeia de sessenta, obviamente com aquele grau de distorção que é devido à repetição dos factos históricos: primeiro como tragédia, depois como comédia" (Oliveira 2003: 87);<sup>6</sup>

b) caracterização institucional – a "emergência dos novos" coincide com uma política de descentralização e

<sup>3</sup> "Antes que se inicie o espectáculo, o público da 36ª produção do Teatro da Garagem, a que abre a comemoração dos quinze anos de vida do grupo, é recebido no andar térreo do espaço do Poço do Bispo, podendo deambular por entre uma ordenação desordenada de despojos cenográficos de produções anteriores" (Quadrio 2004).

<sup>4</sup> Que poderia ser completada pelo número já razoável de edições de textos dramáticos de Carlos J. Pessoa (*Cidade de Fausto, Café magnético, Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000 e A portageira da brisa*) e, deveria sê-lo, por uma publicação onde, de forma alargada, o Teatro da Garagem fixasse um dos espólios mais significativos da segunda geração do teatro independente português.

<sup>5</sup> Estranho, neste primeiro bloco, as ausências do Grupo de Teatro de Campolide, hoje Companhia de Teatro de Almada (e do seu fundador Joaquim Benite), do Grupo 4/Novo Grupo (e de João Lourenço e Irene Cruz, primeiro e, mais tarde, de Vera San Payo de Lemos) e da dupla Ricardo Pais/António Lagarto.

<sup>6</sup> Eugénia Vasques, na resenha "Efemérides teatrais: Pequena cronologia", que incluiu no catálogo da exposição *Fragments da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, limita-se a registar no ano de 1989 a "formação, em Lisboa, da companhia Teatro do Tejo e do grupo Teatro da Garagem" (Vasques 1994b: 90).

<< (pág. anterior)

Ilustração Paulo Cardoso.

com a abertura de novos espaços de representação – factores que a favorecem – ainda que, reclamando o mesmo modelo de financiamento da primeira geração, se encontrem igualmente dependentes da "oscilação endémica da política cultural" (Cf. Oliveira 2003: 85). Ora a vertente institucional não remeterá apenas para as deficiências impostas, extrinsecamente, pela conjugação infeliz entre um financiamento errante e uma não menos incompreensível intermitência na fixação do(s) público(s), embora esta última oscilação<sup>7</sup>, conjugada com as dificuldades financeira que hipotecam a programação a médio prazo e a manutenção de espaços condignos de representação, sejam factores de desgaste e, até, de extinção dalguns grupos.<sup>8</sup> Há ainda a considerar a organização interna dos novos grupos que, no caso concreto do Teatro da Garagem e segundo as formulações subtilmente críticas de Carlos Porto (1994: 13) e de João Carneiro (1999: 74), repetiria o modelo da primeira geração do teatro independente, o qual se materializara em "estruturas orientadas (dominadas?) por determinados criadores". Esta repetição torná-los-ia – segundo João Carneiro – num "exemplo acabado da institucionalização do novo: uma companhia com um núcleo fixo mínimo, com um dramaturgo – escritor – permanente [Carlos J. Pessoa], também encenador, com uma actividade regular e um estilo próprio".

c) caracterização ética e estética – integrando-se numa "geração *individualista e dispersa* [de subúrbio] a que faltaram as referências dos seus ascendentes imediatos" (Oliveira 2003: 87) – Matos Oliveira sustenta esta inscrição numa "existência intervalar" resumindo um texto de Carlos J. Pessoa: "nasceram em finais da década de sessenta: tarde de mais para a vivência adulta da Revolução, mas justamente a tempo para dela terem uma memória vaga": "Terá sido precisamente o desacerto social e histórico do subúrbio (...) que conduziu o projecto do Teatro da Garagem à 'reflexão sobre uma jovem democracia num país velho de oito séculos', mantendo sempre nesse pensamento 'o espirito da garagem às costas'" (Oliveira 2003: 89). Teríamos, então, por um lado, o comprometimento vago de Abril, aliado ao inconformismo do subúrbio, expressando-se num *zapping* pós-moderno de formas que organizariam um território pós dramático e cuja dramaturgia seria balizada pela reciclagem de matéria formal disponibilizada pela tradição e pelo "oportunismo dramáturgico pós-moderno" (cf. Oliveira 2003: 87-88, citando Sarrazac 2002: 235).

Quando a tradição é omissa – refiro-me à excessiva dependência externa no campo da escrita dramática que a primeira geração do teatro independente instituiu – Matos Oliveira considera que a nova geração ou seguiu a tendência da anterior ou, nos casos em que tentou contrariá-la, optou por reequacionar o lugar do texto quer num teatro entendido como evento celebratório ou choque cruel (exemplifica com os nomes de Lúcia Sigalho, Luís Castro e João Garcia Miguel), quer – e seria este o posicionamento do Teatro da Garagem que na maioria das suas criações utilizou peças novas de Carlos J. Pessoa – num teatro que

se mantém como transposição medial de um texto, centro crítico da prática teatral (cf. Oliveira 2003: 86).

Sobre a tensão que parece causar na crítica a dupla condição de dramaturgo e encenador de Carlos J. Pessoa, vale a pena avançar com três notas complementares.

**Nota 1:** No catálogo a que já aludi – publicado quatro anos depois da formação do Teatro da Garagem –, Vasques (1994a: 39), na breve síntese histórica sobre o teatro pós-25 de Abril, refere-se uma só vez a Carlos J. Pessoa, contando-o entre os novos autores portugueses. Esta preferência pelo dramaturgo em detrimento do encenador parece confirmada pela curiosidade de, num trabalho profusamente ilustrado com fotografias de quase todo o tecido teatral português de então, não constar uma única imagem dum espectáculo do Teatro da Garagem.

**Nota 2:** Não sei até que ponto estas duas linhagens artísticas definidas por Matos Oliveira não provirão, antes, da tensão no interior da primeira geração do teatro independente, a qual é situada nos anos 80 por Eugénia Vasques: "foi só passado quase dez anos sobre a revolução de Abril que as chamadas 'novas linguagens', introduzidas desde cedo, pelo Teatro da Cornucópia ou, entre outros, por Ricardo Pais, Osório Mateus, Carlos Zingaro ou Constança Capedeville, começaram a ganhar terreno no teatro português", transitando-se, então, dum teatro "que tinha, genericamente, como utopia 'a educação' para um teatro consciente da pulverização de públicos, da fragmentação da comunicação, da desarticulação de nexo entre forma e sentido, com o consequente investimento em formas mais imagéticas do que intelectuais ou em dramaturgias menos dialécticas do que metafóricas" (Vasques 1994a: 27).

**Nota 3:** Na mesma linha de Matos Oliveira, João Carneiro classifica de *híbridos* os textos de Carlos J. Pessoa, pois neles «se misturava, senão tudo, pelo menos muita coisa: poesia, narrativa, especulação filosófica, referências ao nosso quotidiano, a um fundo cultural conhecido. A história do bairro passou a coexistir com a história da cidade ou com a história dos descobrimentos, o merceiro da esquina com Maria Callas; também neles regista o convívio dum registo *sério* com "o irónico e o humorístico", concluindo dum modo que me parece especialmente relevante: o recurso ao fragmento não decorreria dum efeito estilístico do texto ou a dum superficial e passageiro maneirismo estetizante, mas da estruturação cultural em que se funda a prática dramáturgica do Teatro da Garagem. Esta escolha desligará o espectador duma noção transitiva de sentido – que inevitavelmente o faria esbarrar na vulgar discussão em torno da bizzaria, originalidade ou desvio da proposta teatral – desafiando-o, antes, para uma (re)projectão contemporânea, sem antecedentes em Portugal, dos elementos que desde sempre justificaram a prática teatral – e volto ao texto de João Carneiro – "o público, o actor, a personagem e o espaço; a vista e o ouvido; e, mesmo ainda, a surpresa e o prazer do espectáculo" (Carneiro 1999: 74).

<sup>7</sup> Esta situação surgiu realçada no *lead* da panorâmica sobre o teatro que se podia ver em Lisboa, publicada em 2003 por um jornalista inglês nas páginas do *The Guardian*: "Na primeira de uma nova série sobre o teatro europeu, John O'Mahony visita Lisboa e encontra um cenário em crescimento sem edifícios, dinheiro – nem espectadores" (O'Mahony 2003, tradução minha).

<sup>8</sup> Relembre-se que, só em 2002, conseguiu o Teatro da Garagem responsabilizar-se por um espaço próprio – o actual Espaço do Teatro da Garagem, ao Poço do Bispo –, apesar da distância do centro de Lisboa e da dificuldade de acessos serem claros obstáculos à presença de muitos dos seus potenciais espectadores.



&lt; &gt;

*Circo*,  
enc. Carlos J. Pessoa,  
Teatro da Garagem, 2003  
(Tiago Mateus e  
Carina Cardoso;  
Susana Andrade),  
fot. Susana Paiva.

### 3. Finalmente, o *Circo*

Glosando mais uma vez o trabalho de Matos Oliveira, reconheço que já vai longa esta *conversa*ção e que muita foi a *colagem* às palavras de outros. Confesso, no entanto, que me foi particularmente grato rever, nos pontos de vista expressos por quatro respeitadores investigadores e críticos teatrais – Fernando Matos Oliveira, Eugénia Vasques, Carlos Porto e João Carneiro –, alguns dos pressupostos teóricos e juízos estéticos que desenvolvi nas reflexões acerca dos espectáculos do Teatro da Garagem que publiquei no *Diário de Notícias*. Esta coincidência nas análises, não me torna insensível, porém, à diferente valorização crítica de que têm sido alvo os mais recentes produtos que saíram da fábrica teatral da Garagem. Não me esqueço ainda do modo incisivo como, na crítica a *Quadros de uma exposição*, destaquei este colectivo no contexto da segunda geração do teatro independente português – sublinhando a “intervenção cívica e ética do grupo [como] a mais bem resolvida expressão do nosso pós-modernismo teatral” (Quadrio 2004) –, e dos remates encomiásticos que dediquei às três produções de 2003: *Paixão segundo o meu anjo* – “Trata-se assim dum espectáculo belo, difícil, imperfeito, já que não é fácil forçar os deuses a mostrarem a razão que o seu rosto esconde” (Quadrio 2003c) –, *Adélia Z* – “esta reafirmação do actor como catalisador insubstituível à comunicação teatral encontrou no lirismo e na marginalidade da Adélia de Maria João Vicente uma comovente validação” (Quadrio 2003b) – e *Circo* – “julgo que a terceira e conclusiva etapa tem lugar no 2º andar do teatro para fisicamente assinalar ao espectador que a clareza do discurso ouvido, a serenidade do humor e a subversiva capacidade de auto-ironia correspondem à celebração festiva duma vontade artística [...], à consagração da nova sala e à demarcação dum ponto de chegada...” (Quadrio 2003a).

Ora só mais tarde, quando escrevi sobre *Quadros de*

*uma exposição*, consegui objectivar esta percepção de que, em *Circo*, aquilo que venho designando (e caracterizando) como *percurso* do Teatro da Garagem adquirira uma maturidade onde já se resolvera a mistura heteróclita a que se referia João Carneiro – e cito – “Martelar mais as teorias não é aqui indispensável, pois *Quadros de uma exposição* é a mais iluminadora síntese do projecto da Garagem. A evidência do confronto geracional na oposição do Sujeito em estado de coma (Miguel Mendes, actor que vem assumindo em cena a voz autoral de Pessoa, é o autor/encenador dum grupo também moribundo) e da Condessa (Maria João Vicente, co-fundadora do colectivo, interpreta a empresária falida) à Actriz (Ana Palma, exuberantemente caprichosa) e a Lenny (Fernando Nobre, o menino selvagem ou o redentor?); a acutilância duma reflexão sobre o teatro, quando o modo de conhecimento cede à prática industrial (aproximação de Handke e, sobretudo, do prolixo pessimismo de Bernhard); a surpresa dum quase pudor na encenação de texto alheio (a contida manipulação da *Pentesileia* de Kleist antecipa a abertura a reportório que não de Pessoa?)” (Quadrio 2004).

Nesse espectáculo eram observáveis as mesmas marcas textuais e cénicas a que venho aludindo e que agora resumo. Primeiro, a intermitência textual – assinalada pela colagem, histórica e literariamente descontextualizada, de discursos; pelas constantes interferências fragmentárias doutras vozes; pela sucessão de falas numa espécie de dialogismo monologado; pela metamorfose fluida das personagens; pela alegorização inesperada de personagens tipo). Depois, a deriva espacial e genológica – o espectador de *Circo* é sujeito a um percurso físico em três etapas – a rua, o espaço do rés-do-chão e a sala do 1º andar – que é simultaneamente um périplo pela farsa circense dum teatro que desce à rua para granjear o seu público; pela tragédia – e recorro o que então escrevi: “a segunda etapa (...) é a via purgativa do circo propriamente dito, com as suas rápidas e cruéis

&gt;

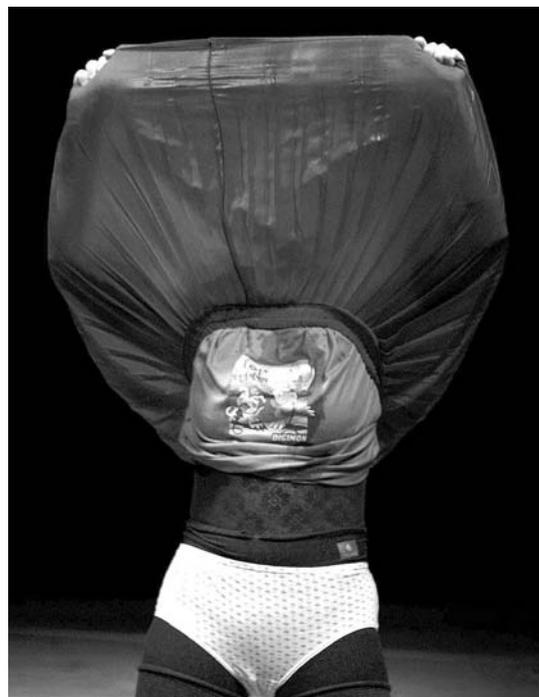
Adélia Z,

enc. Carlos J. Pessoa,

Teatro da Garagem, 2003

(Maria João Vicente),

fot. Susana Paiva.



desfigurações morais (o inteligente e tortuoso humor cáustico de Pessoa estilhaça e reinventa os tipos expectáveis – equilibristas, domadores de feras, contorcionistas, palhaços, trapezistas – em fragmentos de vozes que, não chegando a definir personagens, são apenas mais um elemento que integrará a sucessiva acumulação de poderosas imagens). (...) neste segundo momento se reconhecem as inquietações que afectaram os (...) anteriores trabalhos do grupo (...) *Paixão segundo o meu anjo e Adélia Z*" (Quadrio 2003a); – e pela comédia lírica. Por último, estética genuinamente pós-moderna caucionada pelo rigor e expressividade com que fundem o entrelaçamento discursivo, a recomposição visual de objectos e signos improváveis e um trabalho de actor que, com um surpreendente à-vontade, manipula os vários códigos de representação do século XX.

Ora, o que me parece ter acontecido de novo naquele segundo andar dum barracão do Poço do Bispo, quando aí se representava o *Circo*, foi a transmutação de um *vórtice fragmentário* – expressão onde faço a síntese possível de tudo o que já disse – numa unificada vertigem de imagens. A deslocção da recepção da sintaxe para a (sua) capacidade de expandir associações só foi possível face a três mudanças significativas: uma depuração textual; a acentuação duma religiosidade panteísta que parece traduzir-se na vontade de estabelecer com o espectador uma comunidade discursiva livre, onde a constante reformulação de sentidos, que a sociedade contemporânea impõe, é sujeita a um ritual teatral de experimentação e validação partilhada; e – elemento fundamental – a crescente preponderância do elemento musical que, na sua evanescência linguística e dada a qualidade que Daniel Cervantes lhe tem imprimido, potencializa e reunifica a tão propalada dispersão da Garagem. Ou dito de outra forma: "o que aqui se torna deslumbrantemente belo e comovente é a incandescente mestria com que, encenador e actores fundem todos os discursos (...) numa ondulante vertigem de imagens (...). Esta culta partilha de 'afinidades electivas', [devolve] ao teatro uma comunicabilidade de que parecia arredado" (Quadrio 2003a).

## Referências bibliográficas

- CARNEIRO, João (1999), "Dramaturgias nacionais", *Teatro escritos: Revista de ensaio e ficção*, Lisboa, IPAE e Cotovia, nº 2, pp. 73-76.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2003), "Conversação Et Colagem", *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, Lisboa, Angelus Novus, pp. 85-96.
- MELO, Jorge Silva (1998), "Teatro para os novos, religião dos novos papas", in AA. VV., *Essas outras histórias que há para contar*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 298-308.
- O'MAHONY, John (2003), "The Big Experiment", *The Guardian*, 13 de Setembro.
- PORTO, Carlos (1994), "Memória de fragmentos", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 7-25.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2003a), "As moradas do castelo interior" (crítica de teatro a *Circo*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 17 de Julho), *Diário de Notícias*, 5 de Agosto.
- (2003b), "O regresso de Adélia Z" (crítica de teatro a *Adélia Z*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 13 de Fevereiro), *Diário de Notícias*, 19 de Fevereiro.
- (2003c), "Se numa noite de Inverno um anjo" (crítica de teatro a *Paixão Segundo o Meu Anjo*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 20 de Dezembro), *Diário de Notícias*, 20 de Janeiro.
- (2004), "Paisagem com uma condessa ao fundo" (crítica de teatro a *Quadros de uma exposição*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa), *Diário de Notícias*, 29 de Janeiro.
- VASQUES, Eugénia (1994a) "Cometimentos / Sofrimentos: 13 fragmentos", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 27-41.
- (1994b), "Efemérides teatrais: Pequena cronologia", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 88-91.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Cadernos Dramat nº. 9, Porto, Campo das Letras.