

# Uma paisagem de rosto humano

## Miguel Seabra e os roteiros artísticos do Teatro Meridional

Maria Helena Seródio



<

*Para além do Tejo*,  
enc. Miguel Seabra,  
Teatro Meridional/CCB,  
2004  
(Carla Galvão e  
Mónica Garnel),  
fot. Rui Mateus e  
Patrícia Poção.

O espectáculo *Para além do Tejo*, do Teatro Meridional, concebido e encenado por Miguel Seabra, mereceu o Prémio da Crítica de 2004. No diploma que, na cerimónia do dia 28 de Março de 2005, entregámos ao encenador, registámos, de forma breve e necessariamente incompleta, a razão da escolha feita pelo júri: "Por uma belíssima criação cénica que, depurada nos processos teatrais a que recorre, e de um estremo lirismo, evocava de forma admirável a paisagem humana do Alentejo de encontro a um expressivo jogo de silêncios e acordes musicais".

Mas, como críticos e estudiosos de teatro que somos, não ignoramos quanto de colectivo há numa criação em teatro e, por isso, ao distinguirmos este espectáculo, destacamos com igual entusiasmo todos os que nele colaboraram, entre técnicos e artistas. Destes citamos Natália Luiza, que garantiu a assistência artística, Marta Carreiras, autora do espaço cénico e figurinos, Miguel Seabra e José Manuel Rodrigues, que conceberam o desenho de luz, Fernando Mota, criador da música original e do espaço sonoro, e, claro, os actores Adriano Carvalho, Carla Galvão, Gonçalo Waddington, Mónica Garnel, Nuno Lopes e Romeu Costa, a quem coube erguer a extraordinária partitura de gestos e comportamentos que artisticamente compunha o espectáculo.

Co-produzido pelo Teatro Meridional e pelo Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém, o espectáculo integrou-se na iniciativa *Percursos – Festival europeu de artes do espectáculo para um público jovem*, co-dirigido por Madalena Victorino e Giacomo Scalisi. Decorreu esta iniciativa entre 2002 e 2004 e envolveu artistas nacionais e estrangeiros numa dispersão criativa por várias cidades de Portugal, entre Coimbra, Viseu, Évora e Lisboa. Os projectos integrados nestes *Percursos* implicavam residências artísticas e exigiam uma disponibilidade para a experimentação e para o diálogo cultural, bem como para a descoberta de novas formas de cruzamento entre a arte e a vida. Sobre *Percursos* na sua formulação mais vasta, que mereceu da APCT em 2004 uma Menção especial, Ana Pais escreveu, de forma eloquente, um texto para a sessão de entrega dos diplomas em 2004 (que decorreu no Jardim de Inverno do Teatro S. Luiz a 15 de Maio) e que foi publicado no 1º número da revista *Sinais de cena*.

No caso de *Para além do Tejo*, a residência iniciou-se em Outubro de 2003 em Évora, implicando por parte dos seus criadores (actores, encenador, músico e equipa de imagem) deslocações a lugares referenciais e contactos

&gt;

*Cloun Dei,*

criação e enc.

Teatro Meridional, 1993

(Oscar Sánchez,

Julio Salvatierra,

Miguel Seabra,

e Alvaro Lavin),

fot. Pedro Sena Nunes.

&gt;

*Ñaque ou sobre**piochos e actores,*

de J. Sanchis Sinisterra,

enc. Teatro Meridional,

1994 ( Miguel Seabra

e Álvaro Lavin),

fot. Pedro Sena Nunes.

&gt;

*Delirios dell'Arte**(Versão Pantalone),*

de Mário Botequilha,

enc. Miguel Seabra,

Teatro Meridional, 2001

(Carla Maciel e

Dinarte Branco),

fot. Pedro Sena Nunes.

locais com pessoas de diversos níveis etários, mas também pesquisas literárias e artísticas que envolvessem aquele espaço cultural e que, de algum modo, sugerissem marcas e referentes privilegiados para abordar a realidade humana que o ocupa e lhe empresta o corpo vivo. De tudo isto se partiu para inventar pequenas histórias que seriam contadas a partir de gestos e movimentos, curtos fragmentos do quotidiano, imagens que, no seu conjunto, assinalavam formas de relação com o tempo, o lugar, os outros e o campo aberto do imaginário.

A apresentação final ocorreu a 9 de Outubro de 2004, no Teatro Garcia de Resende, e dela ficou-nos a brilhante análise de Christine Zurbach "Para além do texto" publicada no 2º número de *Sinais de cena*. Dela cito um curto excerto em que a autora fala do processo de criação envolvido:

Consustanciada num modo de criar assente na ideia de pesquisa, esta proposta teatral surge (...) como expressão harmoniosa e feliz do cruzamento entre as preocupações próprias do olhar do antropólogo e do artista, uma combinatória que resulta num (e dum) modo de escrita do espectáculo teatral eminentemente poético. Entenda-se a palavra 'poético' como designação tanto do próprio 'fazer' artístico, como do seu resultado, no objecto estético que fica dessa construção. (Zurbach 2004: 90)

Com efeito, o espectáculo, concebido como uma visão artística das gentes e vidas do Alentejo, conferiu ao recorte antropológico da sua razão fundadora um lirismo extremado, articulando-se, porém, na contenção das palavras, na sobriedade dos gestos, na delicada forma de dar a ver quadros de um quotidiano simples, e na sutileza com que recolhia em cena o sopro de uma paisagem humana que atravessava a alegria, a revolta, o companheirismo e o mais profundo desalento.

Com uma admirável orquestração de imagens e narrativas (quase sem texto a dizer em cena) por parte de



Miguel Seabra, e com um extraordinário trabalho de actores em composições prodigiosas na expressividade de gestos e atitudes, o espectáculo dava conta de uma convergência singular de três atitudes criativas. Por um lado, a observação – atenta, compadecida e exaltante – da realidade para que apontava a cena; por outro, uma depuração de elementos cénicos que tornava a figura dos actores o eixo maior de construção cénica; por último, a mobilização sóbria e justa de processos artísticos muito diversos.



Entre esses processos contava-se a criação de um espaço sonoro, de Fernando Mota, em que se confundiam os hálitos da planície e dos homens, repetindo-se, como em eco, as poucas palavras cantadas, o riso, o choro, ou mesmo o silêncio. Mas contava-se ainda – na sua construção cênica – com o uso estilizado da *commedia dell'arte*, a composição de grupo (refeita da vida, mas também captada na pintura ou na fotografia), o surto iridescente de ruídos a pontuar gestos (como nas extraordinárias cenas do jogo das cartas ou no corte da linha com os dentes), bem como com a coreografia de corpos que se debruçavam uns sobre os outros nos diversos tempos da vida e da morte.

Recortava-se o jogo cênico por sobre um simples "tapete" rectangular de cor clara, para onde lentamente os actores entravam, em fila, para de imediato sinalizarem a entrada em "cena" com o corpo, o rosto e os movimentos a adoptarem a humana contorção que lhe imprimiam o trabalho, o cansaço ou a velhice. Os figurinos, baseados no recorte simples e usando o tom cinzento claro,

acentuavam a simplicidade e parcimónia dos elementos visuais, entre os quais se contavam ainda objectos – poucos – no lugar de cena, como bancos, cadeiras, canas, enfim, coisas do quotidiano que se tornavam axiais pontos de apoio para o corpo dos actores. E com eles os intérpretes recordavam episódios de vida, evocavam o trabalho, a diversão, o protesto político, ou o mal estar social, e sinalizavam, de forma subtil, momentos de cumplicidade – dorida, quantas vezes – para mostrar a realidade humana que se reporta ao Alentejo. Do ponto de vista da sequência da vida, o espectáculo percorria o tempo ao contrário, iniciando-se na idade adulta para ir recuando até à infância e aos jogos de escola. O recatado simbolismo, que a cena usava, poder-se-ia ver no breve apontamento que descobria o pano vermelho como o outro lado da manta de retalhos, ou na entrada dos mineiros, ao fundo e de costas para o público, no movimento próprio de um grupo coral alentejano, entoando uma canção de protesto.

Este procedimento artístico não é, porém, alheio a pontos importantes do historial do Teatro Meridional que, embora alterando a sua composição a certa altura<sup>1</sup>, e com trabalhos desiguais, manteve, no essencial, o espírito com que foi criado. Radica num encontro de jovens artistas de vários países que em Itália procuravam aprender a dominar as técnicas da *commedia dell'arte*, e foi nesse contexto, de cruzamento de aprendizagens e contando com proveniências geográficas (e culturais) bem diversas (mas todas meridionais: Itália, Espanha e Portugal), que se formou a companhia. A sua aparição em Portugal fez-se de modo fulgurante em 1992 com o espectáculo *Ki fatxiamu noi kui*, um prodígio de graça e de competência artística dos quatro *zanni*: Stéfano Filippi, Alvaro Lavin, Julio Salvatierra e Miguel Seabra. O espectáculo valeulhes, merecidamente, o Prémio ACARTE/ Madalena de Azeredo Perdigão de 1992 devido "ao espírito de inovação no campo das artes do espectáculo", mas já antes tinha

&lt;

*Histórias 100 tempo*, do Teatro Meridional, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional / CCB, 2001 (Dinarte Branco, Carla Maciel, Fernando Nobre e Carla Chambel), fot. Pedro Sena Nunes.

&lt;

*Mar me quer*, de Mia Couto, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2002 (Cucha Carvalheiro e Daniel Martinho), fot. Pedro Sena Nunes.

&lt;

*O relato de Alabad*, de Nuno Pino Custódio, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2002 (Fernando Mota e Nuno Pino Custódio), fot. Miguel Seabra.

<sup>1</sup> Logo a seguir à primeira produção, em 1992, saiu o actor italiano, tornando-se a companhia um projecto ibérico. Em 2000, os dois actores espanhóis resolveram desenvolver a sua actividade em Espanha, ficando a direcção da companhia em Portugal a cargo de Miguel Seabra e Natália Luiza.

&gt;

*Mundau,*

texto e enc. Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2003

(Alberto Magassela e

Pedro Barbeitos),

fot. Rui Mateus e

Patrícia Poção.

&gt;

*Endgame,*

de Samuel Beckett,

enc. Bruno Bravo,

Teatro Meridional /

Primeiros Sintomas, 2004

(Miguel Seabra e

João Lagarto),

fot. Rui Mateus e

Patrícia Poção.



arrecadado, nesse mesmo ano, em Marrocos, o 1º prémio para o melhor espectáculo do V Festival Internacional de Teatro de Casablanca.

Se *Cloun Dei*, em 1993, prosseguia um figurino semelhante de teatro gestual e satírico, a produção que apresentaram em 1994 sobre texto de J. Sanchis Sinisterra, *Naque ou sobre pilhos e actores*, provava como à habilidade de expressão gestual de Miguel Seabra e Alvaro Lavín se adicionavam outras capacidades. Era o caso do apelativo uso da palavra, da música que executavam em cena, da envolvente relação directa com o público, bem como do cumprimento ágil da metateatralidade do texto. De resto, neste último ponto, e sabendo nós que o Teatro Meridional é uma companhia itinerante, poderíamos identificar no espectáculo aspectos de declarada auto-referencialidade. No seu conjunto, todos estes traços vinham, afinal, designar para esta companhia, apesar da sua assumida multinacionalidade, um lugar muito próprio no teatro português.

Na relação com o texto literário – dramático ou narrativo – passará o Teatro Meridional por curiosas formas de adaptação. Julio Salvatierra assinará em 1996 a dramaturgia de *Romeu, versão montesca da tragédia de Verona*. Tratava-se de uma peculiar redução do universo de Shakespeare a uma das famílias em luta, os Montéquios, estabelecendo por aí uma concentração da história no masculino. Em cena estavam – de acordo com o que diz o programa – três actores que entre si se revezavam: António Castro e Pedro Alonso alternavam na personagem Romeu e os actores Oscar Sánchez e Miguel Seabra<sup>2</sup> nas personagens Benvolio e Frei Lourenço. No ano seguinte voltaram a Shakespeare para fazerem *Macbeth, uma tragédia ibérica*, de novo com dramaturgia de Julio Salvatierra.

Mas será no texto narrativo que o Teatro Meridional encontrará a sua mais forte relação electiva. Em 1996 usaram a adaptação de Sanchis Sinisterra de um fragmento do romance *Ulisses*, de James Joyce, com o título *A noite de Molly Bloom*. Natália Luiza, aqui assegurando a solo

um trabalho de grande delicadeza e expressividade, passava à linha da frente da companhia (a que estava ligada desde o seu início), desempenhando a partir daí um papel cada vez mais importante no colectivo. A ela se deve, certamente, uma interessante inflexão na história do Meridional que, a partir de certa altura, os colocava numa rota menos de Europa meridional do que de africanidade lusófona, pela atenção aos universos de Mia Couto e José Eduardo Agualusa, para além da invenção que Natália Luiza (nascida em Moçambique) fez ela própria em *Mundau*, em 2003.

De entre os textos narrativos de que partem para as suas singulares composições teatrais esteve *Cosmicómicas* (1965), de Italo Calvino, que se tornou *Qfwfq – Uma história do universo* (também esta com adaptação de Julio Salvatierra), em 1999. Sobre esta nova aventura cénica da companhia escreveu Manuel João Gomes: "O casamento da literatura cosmicómica de Italo Calvino com o espírito deste grupo itinerante tem efeitos explosivos (...) Nunca se terá contado com tanta irreverência a história do universo (...) que é também (a história o dirá) uma viragem significativa na história do Teatro Meridional" (*Público*, 27-3-1999). Sabemos hoje que não deixaram de ser proféticas estas palavras do crítico do *Público*.

Vieram depois os textos narrativos de Mia Couto *A varanda do frangipani* (de 1999) e *Mar me quer* (em 2001) a instalarem no património artístico da companhia uma imagem de África. Sobre *Mar me quer* escreveu Ana Maria Ribeiro:

(...) nesta África apetecível, de que nos fala Mia Couto, os homens não valem pelo que têm ou pelo cargo que ocupam – valem pelas histórias que podem contar, pela sabedoria acumulada ao longo da vida. Apropriadamente, o cenário do espectáculo (de Marta Carreiras) é extremamente simples – todo em tecidos que, pelas cores neles projectadas, tanto podem ser o céu como o mar ou a areia do deserto. É neste espaço aberto que os dois velhos fazem a dança da sedução como ela deve ser feita – sem pressas. É aqui que assistiremos a uma revelação surpreendente, que mudará irremediavelmente a vida dos protagonistas; é aqui ainda, que o autor nos deixa uma lição:

<sup>2</sup> Embora o programa registe a participação de Miguel Seabra neste espectáculo (como actor, mas também como técnico de luz e de som, e como assegurando o desenho e a realização de figurinos), tratava-se, afinal, de uma homenagem muito afectiva ao actor que, na altura, estava a recuperar de um AVC e impossibilitado, por isso, de participar no espectáculo.





&lt;

*Para além do Tejo*,  
enc. Miguel Seabra,  
Teatro Meridional / CCB,  
2004  
(Gonçalo Waddington,  
Nuno Lopes,  
Romeu Costa e  
Adriano Carvalho),  
fot. Rui Mateus e  
Patrícia Poção.

é preciso viver, é preciso amar, antes que a morte venha. (*Correio da manhã*, 6-6-2001)

É certo que cada vez mais o universo do Meridional consente esta radicação a valores humanistas e exprime, de forma singela mas comprometida, uma visão de bonomia (relativamente aos afectos) e de filosófica aceitação da verdade da vida.

Outro texto narrativo será convocado mais tarde: de Luís Sepúlveda levarão à cena em versão dramaturgica de Natália Luiza, a *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, em 2002. Carlos Porto reconheceu a sua superlativa qualidade, comentando: "um espectáculo tão belo, tão belo na sua teatralidade, tão verdadeiro na sua humanidade, tão fortemente político no que tem de contestatário", e destacou também "o trabalho forte dos intérpretes, com uma Carla Chambel a parecer uma gaivota a voar" (*Jornal de letras*, 23-1-2002).

Com *Mundau* (2003) Natália Luiza regressa a uma imagem de África, sublinhando uma vez mais um sentido de vida sem pressa no contacto com uma natureza pródiga, mas que parece exigir um posicionamento ético em quase tudo.

Não anda longe desta visão "subvertida" (ou "subversiva") a história que Nuno Pino Custódio escreveu e interpretou de forma brilhante no Teatro Meridional, em 2002, sob a direcção de Miguel Seabra: *O relato de Alabad*. Sublinhado por um expressivo espaço sonoro da autoria de Fernando Mota, o espectáculo trazia a público a história de um poeta que, como escreveu Ana Teresa Ferreira, se "arma em (desastrado) arqueiro para resistir ao cerco de D. Afonso Henriques à cidade de Lisboa, no ano de 1147" (*Diário de Notícias, Notícias Magazine*, 1-12-2002). A voz e o corpo davam-nos o outro lado da história, se compararmos com a que sempre nos contaram e que menoriza (ou anula) o valor e a humanidade do adversário. E, apesar de Nuno Pino Custódio não pertencer à companhia, a verdade é que, com este belo texto e a sua excepcional interpretação a solo, entrava em perfeita

consonância com a marca estética de uma companhia que faz do trabalho do actor o seu eixo maior de invenção cénica e que procura revelar o lado escondido da vida: aquele que fala do humano medo, do sonho e da alegria, mas, mais que tudo, de um desejo de encontro com "o outro".

Porque, de facto, descobrimos nestas visões "meridionais" a vontade de instaurar outras formas de ver diferentes da dominante, percebendo o lado escondido da vida e com isso passando uma imagem de tolerância e de plena aceitação do outro.

Mas se é verdade que o universo narrativo tem conduzido os espectáculos do Meridional à reinvenção de um espaço de poesia e sonho referido à paisagem, ao ritmo e às gentes de África, não desapareceu deste colectivo o compromisso com as primeiras aprendizagens, nem com os gostos de um início de carreira. Assim vêm voltando os processos da *commedia dell'arte*. Foi o caso, por exemplo, dos seus *Delírios dell'arte* – que teve uma versão Doutor (2000) e uma versão Pantalone (2001), em ambos os casos sobre textos de Mário Botequilha e direcção cénica de Miguel Seabra e Natália Luiza. Sobre a versão Doutor escreveu João Carneiro:

A ironia, a sátira, a paródia, o cómico e o humor da *commedia* continuam neste texto que, partindo de improvisações, se foi afinando e acabou por ser fixado de forma notável por Mário Botequilha. Lá estão o amor, o ciúme, a bondade e o interesse que continuamos a conhecer nos humanos; lá está a fome dos criados, e o ridículo dos patrões, lá estão a vida, a morte, o amor e o dinheiro, numa mistura tão subtil que parece evidente, num registo tão fluente que só géneros muito sofisticados e autores muito hábeis sabem construir. Lá está, como ao longo da história do teatro europeu, e como noutros momentos da vida do Teatro Meridional, o teatro no teatro, num gesto que tem sabido unir, nos seus melhores momentos, a inteligência com o mais puro prazer da fruição artística." (*Expresso*, 28-10-2000)

É assim que o Meridional vem pautando o seu trabalho: num registo artístico que em arco – de gestos, situações

&gt;

*Geração W,*

de José Eduardo Agualusa,  
enc. Natália Luiza,  
Teatro Meridional, 2004  
(Daniel Martinho,  
Laurinda Chiungue,  
Patricia Galiano de Abreu  
e Luís Gaspar),  
fot. Rui Mateus e  
Patricia Poção.



&gt;

*Endgame - Revisitado,*

de Samuel Beckett,  
enc. Bruno Bravo,  
Teatro Meridional /  
Primeiros Sintomas, 2005  
(Miguel Seabra e  
Diogo Infante),  
fot. Rui Mateus e  
Patricia Poção.



e poucas falas – reúne o humor e as tristezas da vida humana em partituras de cena sóbrias mas expressivas, e que, pela simplicidade de meios a que recorre, se apresenta disponível para itinerâncias várias, dentro e fora do país, visando públicos de diferentes idades e de desiguais gostos e interesses.

Em 2004 a opção foi por um autor que associamos a um imaginário mais sombrio: Samuel Beckett. A escolha recaiu na peça *Endgame*, traduzida por Francisco Luís Parreira, e levada à cena numa co-produção com Primeiros Sintomas cenicamente dirigida por Bruno Bravo. Mas, apesar de reconhecermos no universo beckettiano um pessimismo que parece alheio à estética do Meridional,

não podemos deixar de reconhecer algumas afinidades de preocupações, de desejos e de mágoas entre os seus mundos.

Sebastiana Fadda, na brilhante análise que fez a este espectáculo na sua primeira versão (publicada no 1.º número de *Sinais de cena*) faz justamente a ligação entre dramaturgo e espectáculo. Nas personagens de Beckett reconhece figuras "espantadas, horrorizadas, [que] existem e resistem. Apesar de tudo e contra toda a lógica" (Fadda 2004: 87). No espectáculo a investigadora e crítica sinalizou o acerto do espaço cénico que transferiu para o palco a própria redução dramática de dois a um acto que Beckett praticara:

No lugar da porta há uma espécie de parede e as duas janelas fundem-se numa, situada no fundo à esquerda. Isso significa que as hipotéticas saídas ou pontos de possível fuga diminuem; quanto ao mundo exterior, é uniformizado e reduzido ulteriormente numa zona indistinta de terra/mar de ninguém. Hamm pede a Clov que o leve até ao centro do centro desse minúsculo microcosmos, mas é inútil. Uma vez quebrada a simetria, só estará sempre e de qualquer modo no centro da desordem. Esse pequeno deus impedido na visão e na motricidade é arrastado pela escuridão no meio do caos. (Fadda 2004: 89)[]

Mas se esta opção cénica serve para acentuar os traços de rarefacção e de contingência do mundo beckettiano, em contrapartida o trabalho dos actores, como muito bem assinalou Sebastiana Fadda, orientou-se para uma certa amenização:

Na composição das personagens, João Lagarto retirou a Hamm os excessos de crueldade e soube dotar de uma certa humanidade a sua criatura; Miguel Seabra conferiu a Clov a pungência e dignidade possuída pelos ofendidos conscientes da sua posição. Ambos, na verdade, foram capazes de expressar uma vasta gama de sentimentos e de registos, contracenando nos diálogos e nas pausas, harmonizando as cenas mais dramáticas com as mais moderadamente risonhas. As cenas mais intensas, onde o diálogo reincide sobre o conceito de progressiva decomposição da vida e do universo (...) são mitigadas pelo registo mais certo com que os actores permitem saborear o humorismo de certas passagens do texto, inclusive o gozo de Hamm a contar o seu romance, os tiques de Clov a subir o escadote ou a falar para dentro dos caixotes, ou ainda o som do claxon usado no passeio pelo espaço doméstico. (...) João Lagarto e Miguel Seabra restituem por inteiro o delicado mecanismo tragicómico tão minuciosamente descrito por Beckett. (*Ibidem*)

Esta convergência deliberada entre visão do mundo e criação cénica entretete a dor com o triunfo da vida, a míngua das coisas com a reclamação do humano "demasiado humano" (*Ibidem*: 87), e podemos, de facto,

reconhecer nessa justaposição uma das traves fundadoras da estética do Meridional. Que, evidentemente, terá tido, ao longo dos seus 13 anos de história, momentos menos felizes e apostas menos acertadas. Mas essas singulares marcas estéticas, a que atrás nos referimos, surgem uma vez mais e de forma excepcionalmente vibrante em *Para além do Tejo*.

De facto, trabalhando este espectáculo materiais da vida em colectivo, descrevia-se em cena a rotação – dos tempos, dos ânimos e dos afectos – que são próprios de um território humano, como aqui é o Alentejo. E essa rotação realizava-se numa vibrátil sinalização artística que foi capaz de superar a banalidade de prescrições estereotipadas e descobrir o poético na simplicidade dos processos de representação teatral. E assim, essa evocação da vida, entre o reconhecimento da imagem e a descoberta do seu outro – lado, visão e valor –, ganhava a capacidade de acordar no público o riso e as lágrimas, o entusiasmo e a dor, numa ardente e emotiva celebração do humano.

E a isso o júri da APCT não podia deixar de ser sensível. Dai o Prémio que com muita alegria e genuíno reconhecimento publicamente entregámos ao Miguel Seabra em nome da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.[]

### Referências bibliográficas

- FADDA, Sebastiana (2004), "Desumano, demasiado humano: *Endgame*", in *Sinais de cena*, n.º 1, Lisboa, APCT / CET, Junho, pp. 87-89.
- PAIS, Ana (2004), "Percurso", in *Sinais de cena*, n.º 1, Lisboa, APCT / CET, Junho, pp. 25-27.
- ZURBACH, Christine (2004), "Para além do texto: *Para além do Tejo*", in *Sinais de cena*, n.º 2, Lisboa, APCT / CET, Dezembro, pp. 90-92.