



A CRÍTICA DE TEATRO DE MARIA HELENA SERÔDIO NA REVISTA *SINAIS DE CENA*^[1]

RUI PINA COELHO

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

*Articular historicamente o passado
Não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”.
Significa apoderarmo-nos de uma recordação (...)*
Walter Benjamin *apud* Manuel Gusmão,
“Prefácio a um livro de teoria da história” (2018)

^[1] Tenho guardado no computador, desde 2017, um documento em branco, desde o momento em que Sebastiana Fadda e Maria João Almeida me encomendaram um texto para o volume *Rastos luminosos em palcos do tempo: Homenagem a Maria Helena Serôdio* (2018). Nunca consegui verdadeiramente iniciá-lo. Tentei muitas vezes; outras tantas apaguei tudo. Esta é mais uma tentativa tímida, e receio que seja também insuficiente. Fazem-me muita falta os conselhos, a leitura atenta e, sobretudo, o encorajamento constante da Maria Helena. Faz-me muita falta a Maria Helena.

Para mim, o texto mais bonito que a Maria Helena escreveu foi publicado na revista *Sinais de Cena*, número 17, em junho de 2012, com o título “Vozes ampliadas / vidas diminuídas: Uma geração ofendida”, para a secção “Passos em volta”. Era uma crítica – a melhor que tive, em adjetivação, espessura e cumplicidade – ao espetáculo *Já passaram quantos anos, perguntou ele*, encenado pelo Gonçalo Amorim, para o TEP – Teatro Experimental do Porto, estreado em novembro de 2011: a minha primeira peça longa. Conhecia bem a frontalidade e verticalidade (e também a alegria e o entusiasmo) com que a Maria Helena discutia espetáculos. Saber que emprestaria o seu olhar e espírito crítico a um espetáculo “meu” era motivo de incontida vaidade. Foi com excitação que li que, para a Maria Helena, o meu texto era uma “declaração politicamente comprometida” (Serôdio, 2012: 109) e que o espetáculo “marcou um importante tempo do teatro para os dias de hoje” (*ibidem*). Ainda que eu atribua alguma da sua generosidade analítica à estima que sei que me tem, ler aquelas palavras foi muito importante para um aprendiz de escritor de coisas para teatro que era (e sou).

Não obstante aquelas três páginas terem para a minha biografia uma importância desmedida, sei bem que no conjunto dos trabalhos de Maria Helena Serôdio como crítica na *Sinais de Cena* esse texto não passa de uma breve nota de rodapé. Tal relativização torna-se bastante evidente se tomarmos em consideração o papel absolutamente central que Maria Helena Serôdio desempenhou na revista, da qual foi cofundadora (com Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello e Paulo Eduardo Carvalho) e diretora desde a sua criação, em 2004, até 2014 – período posteriormente designado como “Série I”. Assim, durante esse período, MHS foi responsável pela definição da linha editorial, científica e crítica desta revista, afirmando-a como um espaço de reflexão rigorosa sobre o teatro e as artes performativas em Portugal, articulando investigação académica, crítica de teatro e memória da

cultura. Para além da coordenação global dos conteúdos, assinou todos os editoriais, publicou vários ensaios que foram acompanhando a evolução da paisagem teatral portuguesa e internacional, abordando questões como a função da crítica, as políticas culturais, a história do teatro e as condições de produção artística. Analisou espetáculos, recenseou livros de e sobre teatro, traduziu ensaios, encomendou artigos, entrevistou artistas, reviu textos... Mesmo após o termo da sua direção, continuou a colaborar pontualmente, testemunhando a continuidade do seu vínculo à publicação e ao projeto crítico que fundou.

A *Sinais de Cena* é uma revista resultante de uma parceria institucional entre o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Trata-se, atualmente, da publicação periódica especializada em artes performativas mais longa em Portugal, encontrando-se presentemente na sua terceira série. No seu primeiro editorial, Maria Helena Serôdio apresentava a criação da revista como uma resposta a uma evidente lacuna no panorama cultural português: a ausência de um espaço consistente, informado e independente para a reflexão crítica sobre o teatro e as artes performativas. Sublinhava a necessidade de articular investigação académica, crítica jornalística e memória histórica, defendendo uma abordagem plural que acompanhasse a diversidade de práticas cénicas contemporâneas. Visava-se, pois, criar:

(...) um espaço de documentação, debate, análise e avaliação do que no campo do teatro – e de outras artes performativas – se vem praticando nas suas múltiplas vertentes criativas, tanto em Portugal (seu vértice maior de interesse e preocupação), como no resto do mundo (onde possamos ir, ou de onde possamos receber colaborações relevantes). (Serôdio, 2004a: 9)

Afirmava-se a revista como um lugar de encontro entre investigadores, críticos, artistas e público interessado, comprometido com a análise rigorosa dos espetáculos, a contextualização das políticas culturais e a preservação do património teatral. O editorial estabelecia ainda os princípios que viriam a orientar (e ainda orientam) a publicação: a regularidade, a exigência intelectual, a abertura a perspectivas nacionais e internacionais e o diálogo entre a teoria e prática – e assumia a ambição de contribuir para o desenvolvimento de uma esfera pública informada sobre o teatro em Portugal, valorizando simultaneamente a sua dimensão artística, social e política.

A razão maior de um lançamento como este decorre, em primeiro lugar, da verificação de uma acelerada redução do espaço dedicado ao teatro nos meios de comunicação, o que constitui uma das razões para que a visibilidade desta forma artística fique quase só entregue aos cartazes (ou spots) publicitários, a entrevistas de ocasião e a algumas breves notas avaliativas dos poucos críticos de teatro que ainda perduram em alguns jornais. (Serôdio, 2004a: 9)

A crítica de teatro assume, dentro do corpus de obra de Maria Helena Serôdio uma superlativa importância. Foi crítica de teatro do jornal *O Diário*, até ao seu encerramento em 1990; colaborou com várias publicações especializadas, com destaque para a *Vértice*, mas também com muitas outras; perorou em inúmeros congressos e encontros científicos sobre teatro; lecionou, na sua FLUL, durante anos, a unidade curricular de Análise de Espetáculos, nos três ciclos de estudos universitários... Será esforço espúrio – que não vou sequer ensaiar – sumariar todas as milhentas contribuições de MHS para o campo da análise de espetáculos em Portugal. Ainda assim, talvez um dos textos onde melhor deixa escrito algumas considerações sobre a prática da análise de espetáculos tenha sido o capítulo dois da terceira parte

da obra *William Shakespeare: A sedução dos sentidos* (Cosmos, 1996), intitulado “Para a leitura de um espectáculo” (páginas 247 a 268), onde afirma taxativamente que “um dos aspectos mais interessantes que podem assumir os Estudos de Teatro é o da análise do espectáculo” (Serôdio, 1996: 248).

Passaria a enunciar algumas das formas de definição do objecto de análise – o espectáculo de teatro – definindo e problematizando alguns conceitos básicos, e elaborando um conjunto de questões que possam funcionar como itinerário de reflexão, sem pretender com isto esgotar as possibilidades críticas e teóricas deste procedimento heurístico. Todavia, para evitar a sedução de começar pelo literário, proponho que o percurso reflexivo acompanhe o acto de aproximação física do espectador à sala onde ele se realiza, e siga depois a sua atenção ao desenrolar do espectáculo. (*ibidem*: 249)

Neste – muito citado – curto texto, Maria Helena Serôdio apresenta uma proposta metodológica para a análise do fenómeno teatral centrada na experiência concreta do espectador, defendendo que o processo começa antes mesmo do início da representação, acompanhando o seu percurso físico e percetivo, da configuração das suas expectativas até à chegada ao espaço teatral. A atenção incide, assim, sobre a materialidade do acontecimento cénico – arquitetura da sala, relação palco-plateia, dispositivos cénicos, iluminação, sonoridade, corpo e voz dos atores, ritmo e convenções de representação – entendidos como um sistema complexo de signos que produz sentido na sua articulação dinâmica. A hermenêutica que preconiza – e que lhe denuncia a cumplicidade geracional, sentindo-se de perto a presença de Terry Eagleton (1984), Erika-Fischer Lichte (1992) ou Patrice Pavis (1996) – insere-se numa perspectiva próxima da semiologia do teatro e da estética da receção, onde se sublinha o papel ativo do espectador

na construção de significado e a natureza efémera e multissensorial do espetáculo. Com efeito, a leitura que Maria Helena propunha neste texto implicava observar não apenas o que é representado, mas como se organiza a experiência percetiva ao longo do tempo, incluindo as reações do público e as formas de atenção que se mobilizam durante a apresentação de um espetáculo de artes performativas.

Entendido desta forma o funcionamento do signo em teatro, compreende-se que a cena se institui, de facto, como uma zona de convenção aceite (referida à “competência teatral”), e reenvia para universos múltiplos de referencialidade. Em primeiro lugar, evoca um lugar/tempo em que se inscreve a acção teatral ou dramática, actualizando (ou confrontando-se com) o universo virtual criado no texto literário. Em segundo lugar, remete para a contemporaneidade em que decorre o espectáculo, por se servir de materiais ou conformar espaços relacionáveis (ou identificáveis) com o tempo presente dos espectadores (ainda que seja para declarar a referência ao passado que se pode identificar em cena). Em terceiro lugar, apela também para a própria sala e convenções teatrais que a configuram (num processo de auto-reflexividade), quer para as confirmar, quer para as transgredir. (Serôdio, 1996: 252)

Ou, sumariando de forma mais epigráfica: “Na relação que estabelece com o facto artístico, o crítico funda o seu discurso na historicidade própria do seu fazer teatral, bem como na condição específica do seu saber, poder e sentir” (Serôdio, 1996: 275). Mais tarde, em dezembro de 2007, numa belíssima entrevista concedida a Andreia Bento e a Joana Frazão para *Revista Artistas Unidos* (n.º 20), MHS acrescentará à pulsão analítica do crítico a paixão (a paixão por tudo aquilo que é bom e belo que tão bem caracteriza a Maria Helena!).

O crítico tem de ter uma paixão, e a sua paixão deve ser uma paixão estética. Mas penso que deve ter a maleabilidade suficiente para, mesmo encontrando uma realidade cultural e estética diferente, perceber os aspectos interessantes e sobre os quais pode chamar a atenção. Não me parece que a subjectividade seja necessariamente um erro – é, a meu ver, uma inevitabilidade, que mais vale assumir do que fingir que não existe... (Serôdio, 2007a: 38)

O eco baudelairiano é óbvio^[2]: “para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política” (Baudelaire, 1992: 79), escrevia em 1868 o poeta francês. Mas talvez seja Maria João Brilhante – que tão bem conhece a Maria Helena – quem melhor encontra *le mot juste* para descrever MHS como crítica de teatro:

O crítico apaixonado espera tudo do objecto que ama e sente-se traído quando a sua expectativa de continuar a receber resposta ao seu amor é defraudada. A relação longa com uma companhia, um actor ou actriz, um dramaturgo, assenta nessa ligação tácita de amor, adoração, admiração que leva o crítico a procurar manter acesa a paixão. Talvez seja assim, mas voltando atrás, talvez seja

[2] Sobre a crítica, afirmou Charles Baudelaire: “Creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela, fria e algébrica, que, sob o pretexto de tudo explicar, não tem nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda a espécie de temperamento; mas – sendo um belo quadro a natureza refletida por um artista – aquela que será esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, o melhor comentário a um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. Mas este género de crítica destina-se às coletâneas de poesia e aos leitores poéticos. Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, situada num ponto de vista exclusivo, mas num ponto de vista que abra o maior número possível de horizontes”, Charles Baudelaire, “À quoi bon la Critique?”, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Edição fixada por Claude Pichois. Apresentação de Claire Brunet (Paris: Folio Essais, 1992 [1868]), pp. 77–79.

uma outra coisa. O crítico ama a incerteza do seu amor, cada crítica é uma oportunidade de o declarar vivo. (Brilhante, 2018: 195)

Na já citada entrevista, MHS vai sistematizar uma tímida porção do que vinha discutindo em sala de aula sobre crítica de teatro com os seus alunos e alunas sobre a estrutura de uma crítica de teatro. Assim, para a escrita de um texto crítico sobre espetáculos propõe a adoção de três operações: 1) a descrição; 2) a narração; e 3) a avaliação.

Relativamente ao próprio texto crítico, penso que deve ter três componentes: a descrição, ou seja, tem que se dizer a quem nos lê do que é que estamos a falar e como é que esse objecto se nos propôs; deve ter um elemento de narração porque penso que toda a escrita tem que ter uma coesão (falo de narração não no sentido de contar a história da peça, mas de haver uma lógica de argumentação, de relação causa-efeito, de se ir explicando e justificando o que se vai dizendo); por último, a crítica tem que ter uma componente de avaliação, sempre justificada. (Serôdio, 2007a: 28)

A somar ao rigor analítico e à paixão pela coisa teatral, para caracterizar a escrita para teatro de Maria Helena ter-se-á de juntar a sua inquebrável ética, a sua atenção exigente e generosa ao trabalho artístico, assente na convicção de que a crítica deve ser simultaneamente justa, responsável e comprometida com a vida cultural e cívica.

Agora, o crítico deve ter uma grande honestidade, evitando o tipo de crítica que diz que fulano de tal é “desonesto” nos seus espetáculos, sem invocar razões que justifiquem essa afirmação. Acho que devia imediatamente cair qualquer coisa em cima da cabeça do crítico, não se pode dizer uma coisa destas sem se explicar porque é que se introduz um conceito como este na discussão. (Serôdio, 2007a: 195)

ooo

Neste pequeno texto tenciono dar conta, sobretudo, das suas análises de espetáculos e do seu papel como crítica de teatro nas páginas da revista *Sinais de Cena*. Será importante recordar, de modo prefacial, que durante este período MHS foi presidente da APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e muito ativa na AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro, assumindo nesta importante agremiação internacional várias funções, desde logo a posição de “editor-in-chief” na revista *Critical Stages / Scènes critiques*, publicação oficial da AICT. Foi também membro do Comité Executivo dessa associação, participando em numerosos congressos, júris e outras iniciativas de cooperação internacional. Através dessas intervenções, contribuiu para a circulação transnacional do pensamento crítico português e para o diálogo entre diferentes tradições de crítica teatral, reforçando a visibilidade internacional do teatro português e das suas instituições. Aliás, dessa extraordinária rede de cumplicidades eletivas muito beneficiaram a revista e os seus leitores, pois os mais distintos nomes do pensamento teatral iam publicando amiúde na “revista da Maria Helena”: Patrice Pavis, Béatrice Piccon-Vallin, Georges Banu, Erika-Ficher Lichte, Marvin Carlson, Ian Herbert, David Edgar, Aleks Sierz...

Nos vinte e dois números em que colaborou como autora na revista *Sinais de Cena*, Maria Helena Serôdio publicou onze críticas de teatro (estou a excluir, portanto, os vários textos que justificavam a atribuição do Prémios da Crítica, publicados invariavelmente nos números ímpares – os de junho –, na secção “dossiê temático”; e os poucos ensaios sobre as suas experiências de espectadora no estrangeiro, publicadas na secção “Notícias de fora”).

Assim, para a secção “Passos em Volta”, que reúne as análises a espetáculos, MHS, para além do espetáculo citado no início deste texto,

escreveu sobre alguns dos artistas que mais frequentemente lhe instigavam reflexão crítica. Assim, escreveu sobre *Escravo doutros*, de Luís Castro (Karnart), guardando “a memória de um corpo exibido sem arrogância, com um compromisso afectivo grande e uma vontade de esconjurar ansiedades e medos” (Serôdio, 2005a: 97); sobre *Todos os que caem*, a partir da peça radiofónica de Samuel Beckett *All that Fall*, encenado por João Mota e protagonizado por Maria do Céu Guerra e Carlos Paulo, para a Comuna: “uma brilhante recriação do universo dramático de Beckett (Serôdio, 2006b: 100); sobre o *Hamlet* de Diogo Infante, também encenado por João Mota, numa coprodução entre o Teatro Maria Matos e a Comuna: “uma composição memorável e a consequência mais produtiva do encontro entre um encenador (que tem ainda muito para dar) e de um actor que, no seu valor artístico, consegue conjugar o ensinamento da geração anterior à sua com a energia e criatividade de uma nova geração” (Serôdio, 2007c: 105); sobre *Pax Romana*, de Nuno Pino Custódio, escreveu: “[o] que mais impressiona neste espectáculo é a extraordinária integração de todos os seus elementos para a criação de um objecto artístico exigente na qualidade e, ao mesmo tempo, de uma notável comunicabilidade” (Serôdio, 2008: 90); sobre *Peepshow nos Alpes*, de Markus Köbeli, encenado por Luís Varela para o Teatro da Rainha: “um espectáculo em que a simplicidade da sua formação cénica alongava e expunha, com diagnóstico certo, este viver da nossa contemporânea idade” (Serôdio, 2010: 79); e sobre *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, encenado por João Lourenço e protagonizado por Miguel Guilherme e Sérgio Praia, sublinhando que “[em] tempo de sombrio recrudescimento do desemprego, da desarticulação de mecanismos de apoio social, da visível dominação do capital financeiro especulativo (que obriga a que todos paguemos os erros e jogos a que o sector bancário se entregou), é bom voltar às interrogações brechtianas. Que aqui ressurgem com um ebuliente sabor teatral, conjugando o riso e a nostalgia, a inteligência

e a emoção, a arte e a vida, e que bem podem ajudar a desfazer dúvidas quanto à actualidade de Brecht” (Serôdio, 2010a: 101). Mas a companhia sobre a qual mais escreveu foi, sem dúvida, a “sua” Cornucópia.

Sobre as suas críticas ao Teatro O Bando, escreverá Idalina Conde (1994: 43) que a escrita de MHS “distingue-se na complexidade e extensividade que investe na leitura dos espectáculos (...) e abre caminho à semiologização do discurso, representando o núcleo duro de uma crítica de ensaio de referência erudita”. Isto é dito em relação ao que Maria Helena escreveu sobre O Bando (em várias publicações). Mas seria mais do que justo aplicar esta leitura ao que MHS fez para todo o teatro da sua geração. E talvez não haja companhia que tenha merecido mais atenção da Maria Helena do que o Teatro da Cornucópia.

A sua paixão por esta companhia é, desde logo, denunciada na extraordinária “biografia” artística que dedicou a um dos fundadores e diretor artístico da Cornucópia – *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra* (Cotovia, 2001). Na *Sinais de Cena*, MHS analisou criticamente quatro espetáculos da Cornucópia: *A família Schroffenstein* (2004); *Um homem é um homem* (2005); *A tragédia de Júlio César* (2007); e *A tempestade* (2009). Estas críticas de teatro revelam um tipo de escrita que se afasta claramente do registo impressionista ou meramente jornalístico, aproximando-se antes de uma crítica hermenêutica, historicamente informada e centrada na análise do espetáculo enquanto uma construção artística complexa. Maria Helena Serôdio não se limita a emitir juízos de gosto: procura contextualizar as obras e as encenações no interior de uma tradição teatral, literária e cultural mais ampla, convocando frequentemente referências históricas, teóricas e estéticas que iluminam as opções cénicas e dramatúrgicas apresentadas nos espetáculos. Assim, por norma, um espetáculo é lido por MHS simultaneamente como uma

interpretação/interpelação de um texto, bem como um objeto artístico emancipado e como um momento numa contínua história da prática teatral. Por exemplo, ao discutir a encenação de *A tragédia de Júlio César*, de Shakespeare, MHS relembra leituras políticas da peça ao longo do tempo e sublinha a sua dimensão como um “poderoso drama político” (2007c: 84), demonstrando como a crítica ultrapassa a descrição do evento teatral para interrogar as suas implicações culturais e ideológicas.

Outro traço dominante da escrita sobre espetáculos de MHS é a sua atenção minuciosa aos elementos concretos da cena (cenografia, figurinos, iluminação, interpretação, dispositivos espaciais e sonoros) analisados como sistemas de significação. A descrição é detalhada, mas raramente neutra: serve para evidenciar a forma como a encenação constrói sentido. Assim, a cenografia pode ser apresentada como uma “moldura assimétrica” (2004b: 91) que organiza visualmente a ação, ou como um dispositivo que dialoga com os “preceitos” do teatro épico brechtiano (2005b: 97). Esta abordagem revela uma crítica profundamente dramática, interessada nos modos de produção do espetáculo e nas relações entre texto, encenação e receção.

A adjetivação desempenha um papel central nesse processo analítico. Não se trata de ornamento retórico nem de entusiasmo gratuito, mas de uma linguagem qualificativa precisa que procura nomear ligeiras nuances percetivas. Encontram-se adjetivos que especificam qualidades formais – “interessantíssima solução teatral” (2004b: 90) –, efeitos cénicos – “imagem enigmática de sentido simbólico” (2007b: 86) – ou impactos expressivos (“assombrosa explosão cómica” (2005b: 97). Frequentemente, a adjetivação assume também um carácter historicista, recorrendo a categorias como trágico, romântico, épico, irónico ou melodramático, o que denuncia a inscrição da análise num horizonte teórico diacrónico. Ao mesmo tempo, surgem

frequentemente formulações de forte poder imagético, capazes de traduzir visual e sensorialmente a experiência teatral, aproximando a escrita crítica de um registo (*quasi*) literário.

Apesar da densidade analítica, estas críticas mantêm um posicionamento claro face ao objeto avaliado. Quando MHS discorda de uma opção cénica ou de uma interpretação, fá-lo de forma argumentada, fundamentando o juízo nas exigências do texto, na coerência do espetáculo ou na eficácia teatral. O tom é invariavelmente exigente sem nunca ser hostil; mas sempre crítico e cúmplice.

No seu conjunto, estas críticas configuram um modelo de escrita ensaística especializada, situada entre o discurso académico e o espaço público culto e comprometido, um lugar que Maria Helena Serôdio ocupou sempre com salutar brio. Funcionam simultaneamente como interpretação, avaliação e documentação de um momento da história do teatro em Portugal, contribuindo para a preservação da nossa memória cultural e para a reflexão sobre o teatro enquanto forma de expressão artística, historicamente circunscrita e reveladora das forças coletivas em movimento em cada momento histórico. Por isso, para melhor percebermos os caminhos que o teatro foi trilhando em Portugal, os textos de Maria Helena Serôdio são incontornáveis.

Para mim, estes textos configuram sobretudo um mapa afetivo de um período de aprendizagem e de partilha muito intenso, onde a memória destes espetáculos se mistura com as discussões deles com a Maria Helena e com o trabalho de edição em torno dos textos sobre eles que fomos publicando na *Sinais de Cena*. Com isto, não procuro articular historicamente o passado para o reconstituir como uma realidade fixa, “tal como ele foi”, para usar a formulação de Walter Benjamin, mas quero antes apoderar-me de uma recordação significativa, capaz de continuar a iluminar o (meu) presente. 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles (1992)**, “À quoi bon la Critique?”, *Critique d’art, suivi de Critique musicale*. Edição fixada por Claude Pichois. Apresentação de Claire Brunet. Paris: Folio Essais [1868], pp. 77–79.
- BRILHANTE, Maria João (2018)**, “Apologia do crítico apaixonado”, in Sebastiana Fadda / Maria João Almeida (org.), *Rastos luminosos em rastros do tempo: homenagem a Maria Helena Serôdio*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 187–196.
- CONDE, Idalina (1994)**, “O Bando na(s) crítica(s): singularidade e percurso”, in *Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, O Bando, pp. 37–87.
- EAGLETON, Terry (2005)**, *The Function of Criticism*, London and New York, Verso [1984].
- FADDA, Sebastiana / Maria João Almeida (org.) (2021)**, *Obras de Maria Helena Serôdio. Teatro em Portugal: Ver como quem repara*. Ensaios e balanços. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL).
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992)**, *The Semiotics of Theatre*, trad. Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PAVIS, Patrice (1996)**, *L’analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Nathan.
- SERÔDIO, Maria Helena, org. (1990)**, *O teatro e a interpelação do real / Theatre: a dialogue with reality / Théâtre et interpellation du réel*, Lisboa, Edições Colibri / APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.
- SERÔDIO, Maria Helena (1996)**, “Para a leitura de um espectáculo”, in *William Shakespeare: a sedução dos sentidos*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 247–268.
- **(2001a)**, *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Cotovia.
- **(2001b)**, “Words framing images / Variations on theatre criticism”, in Sanja Nikčević (ed.), *Theatre criticism today / Pula 1998, Pula 1999, Zagreb 2000 / A selection of papers from three years of International Theatre Forum in Croatia*, Zagreb, Croatian Centre of ITI-UNESCO, pp. 160–169.
- **(2004a)**, “Este (primeiro) Número”, *Sinais de Cena*, n.º 1 (junho), pp. 9–10.
- **(2004b)**, “Em cena no Teatro do Bairro Alto: A família Schroffenstein”, *Sinais de Cena*, n.º 1 (junho), pp. 90–92.
- **(2005a)**, “Um jardim zoológico que não é de cristal”, *Sinais de Cena*, n.º 2 (junho), pp. 95–97.

- **(2005b)**, “Anatomia da desumanização”, *Sinais de Cena*, n.º 4 (dezembro), pp. 94–98.
- **(2006a)**, “Modalidades interpeladoras do fazer crítico”, *Sinais de Cena*, n.º 6 (dezembro), pp. 7–8.
- **(2006b)**, “A esfuziante – ainda que velada – forma do som”, *Sinais de Cena*, n.º 6 (dezembro), pp. 98–100.
- **(2007a)**, “Mas o teatro é uma coisa que está ali, e isso merece ser pensado”. Conversa com Maria Helena Serôdio realizada com Andreia Bento e Joana Frazão. *Revista Artistas Unidos*, n.º 20, dezembro, pp. 35–39.
- **(2007b)**, “Uma perturbadora encenação da história”, *Sinais de Cena*, n.º 7 (junho), pp. 84–87.
- **(2007c)**, “Um Hamlet memorável”, *Sinais de Cena*, n.º 8 (dezembro), pp. 102–105.
- **(2008)**, “Paz e guerra com humor crítico”, *Sinais de Cena*, n.º 9 (junho), pp. 90–91.
- **(2009)**, “O sortilégio da arte: Tempestade no Bairro Alto”, *Sinais de Cena*, n.º 11 (junho), pp. 93–96.
- **(2010a)**, “Em Kleinseelen cantam-se tirolesas, ponto final parágrafo!”, *Sinais de Cena*, n.º 13 (junho), pp. 77–79.
- **(2010b)**, “As razões da arte maior: Puntilla e o seu criado Matti”, *Sinais de Cena*, n.º 14 (dezembro), pp. 99–101.
- **(2012)**, “Vozes ampliadas/ vidas diminuídas: uma geração ofendida”, *Sinais de Cena*, n.º 17 (junho), pp. 107–109.



SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026