

DO EDIFÍCIO TEATRAL A ARQUITETURA DE INTERIORES: O ESPAÇO HABITADO SOB O OLHAR DA CENOGRAFIA

ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA¹
andersondiego.almeida@yahoo.com.br

1. Introdução

O termo cenografia (*Skenographie*, que é composto de *Skéne*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos. A poética, de Aristóteles, por exemplo, servia para designar certos embelezamentos da *Skéne*. Posteriormente é encontrada nos textos em latim (de *architettura*, de *Vitrúvio*): *Scenographia*. “Era usado provavelmente para definir no desenho uma noção de profundidade” (MANTOVANI, 1989, p.13). Portanto, ao ler um cenário e presenciá-lo, o espectador pode se sentir atraído pelo que é apresentado, através de uma concepção histórica fundamentada no surgimento do teatro, onde a cenografia não pode ser analisada, em seu contexto histórico, separada do processo evolutivo do edifício teatral.

A evolução do espaço teatral contribuiu com seus elementos para a concepção e qualificação da cenografia na história da arquitetura. Esta que marca o estudo do espaço habitado, segundo a utilidade da ação humana para compô-lo de acordo com a sua necessidade.

O presente trabalho visa à análise da arquitetura cênica, enquanto base mantenedora da criação da cenografia clássica a contemporaneidade, retratando os elementos do edifício teatral presentes na composição dos projetos de interiores do arquiteto Isay Weinfeld, criados a partir do olhar da cenografia sobre o estudo do comportamento do homem que será inserido no espaço projetado.

2. Breve histórico do edifício teatral e da cenografia

Na Grécia, a criação mimética de Aristóteles, criação e resgate do mundo pela forma que ele se realiza, determinou o teatro e sua cenografia como o lugar onde o homem constrói seus significados.

O espaço cênico grego é composto originalmente pelo *theatron*, a *orchestra* e a *skéne*. O *theatron* – lugar de onde se vê – constituído por degraus em semicírculo no aclave de uma colina e por isso com excelente acústica natural. A *orchestra*, onde o coro

¹ Estudante do Curso de Design de Interiores no Instituto Federal de Alagoas – IFAL e também estudante de Artes Cênicas na Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Desenvolve projetos de cenografia para espetáculos teatrais.

atua, nasceu do espaço circular primordial em areia, tendo em seu centro o *thymele*, um altar de pedra. A *skéne*, a cena, era originalmente uma tenda onde os atores trocavam de roupa. Até o final do século V, os teatros gregos eram construídos em madeira.

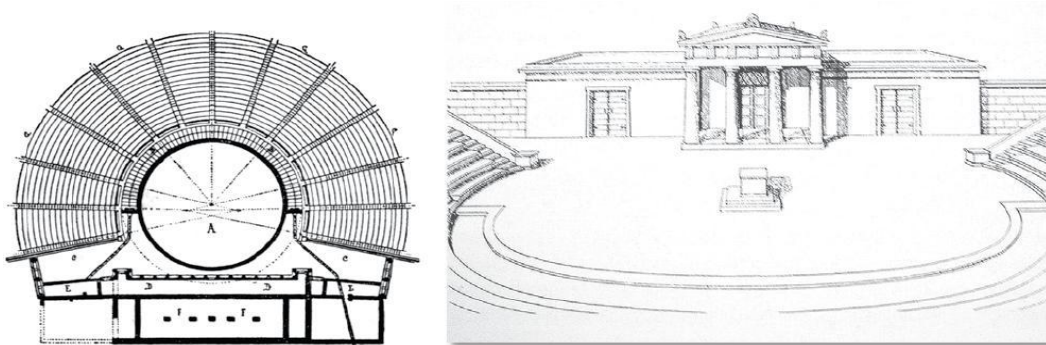


Figura 1: Teatro de Epidauro e Teatro grego
Fonte: URSSI, 2006, p. 21

O espaço cenográfico grego era composto originalmente pelo *Theatron*, a *Orchestra* e a *Skéne*. A cenografia nos teatros era simplificada pelas unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega. “Os cenários se constituíam em fachadas de palácios, templos e tendas de campanha” (MAGALDI, 1986, p.37).

Diferentemente do mundo religioso dos gregos, o teatro romano possuía a função do divertimento. “cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. Era construído em terreno plano em pedra e alvenaria. A platéia, que simula a mesma inclinação do *Theatron* grego os degraus da arquibancada, passa a ser construída sobre abóbodas de pedras. O *Proscenium* tem sua fachada decorada com colunas, estátuas e baixo – relevos. Um pano de boca, sustentado por um sistema de mastros telescópios de acionamento vertical, fechavam a cena. “Durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária” (BERTHOLD, 2001, p.148).

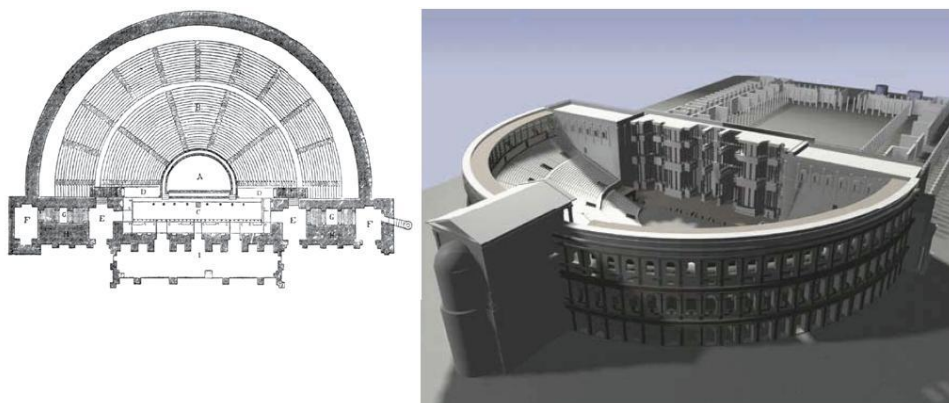


Figura 2: Teatro Herodes e Teatro de Pompéia
Fonte: URSSI, 2006, p. 25

O espaço cênico medieval era o próprio interior da igreja, onde a representação dos dramas religiosos com os diálogos teatrais entre Deus e o demônio, confundia-se com a própria liturgia. Com isso, os cenários foram se modificando, as encenações tornaram-se maiores e mais elaboradas e, aos poucos, a cena migrou para o pórtico da igreja e em seguida para as áreas públicas como o pátio da igreja, as ruas e as praças.



Figura 3: Cenas no interior de uma igreja e o sistema de carros
Fonte: URSSI, 2006

Os mestres cênicos medievais desenvolveram técnicas específicas às exigências de cada auto e lugar destinado à representação. Seu sistema cênico era composto por diversos palcos construídos em carros, plataformas e tablados de madeira onde os cenários eram montados em sequência conforme o conteúdo religioso de cada auto. As imagens, bem como os cenários, eram o principal meio de informação para a abrangente população analfabeta medieval.

O edifício teatral elisabetano foi construído em formato poligonal e com até três níveis. As galerias superiores eram destinadas aos espectadores mais abastados, as galerias inferiores e o centro do edifício para o público popular. O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e maio onde duas colunas sustentam uma cobertura de “duas águas”, onde várias cenas poderiam ser representadas simultaneamente. O palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos.

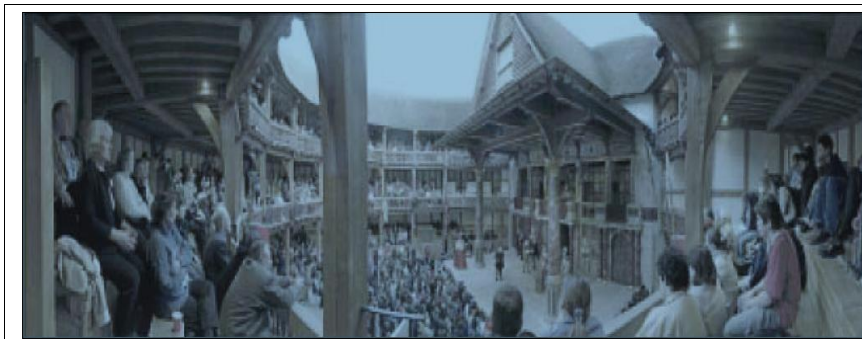


Figura 4: Teatro Globe – Interior do Edifício
Fonte: URSSI, 2006

Shakspeare oferece material suficiente para a imaginação dos espectadores, sugerindo cada cena no texto dramático. O “cenário falado” é um traço estilístico

primordial da cena elisabetana. No tratado *La Pratique Du Théâtre*, o abade d'Aubignac exigia que o décor fosse explicado nos versos, "... para assim conectar a ação com o lugar e os eventos com os objetos, e assim ligar todas as partes para formar um todo bem ordenado" (apud. Berthold, 2001, p. 322).

O espaço cênico da Renascença retomou os princípios de harmonia clássica da arquitetura Greco-romana proposta por *Vitrúvio* no quinto livro da obra '*De Architectura*', sobre o ofício do projeto para teatro.

A cenografia dependia dos modelos do edifício teatral, onde os cenários eram fixos, destinados a espetáculos que retratavam fielmente as culturas Grega e Romana. Existiam grandes painéis pintados, com perspectivas construídas a partir do objetivo buscado pelas cenas.

Os pintores do renascimento, em sua grande maioria cenógrafo representaram a natureza como uma paisagem perspectivada na tela estruturando um novo olhar. A pintura transformada criou uma analogia à teatralização do mundo. A perspectiva introduziu a ciência na pintura e estabeleceu um modelo de representação do espaço cartesiano em planos bidimensionais. Além disso, esse novo elemento técnico ampliou ilusoriamente a cena e seus criadores uniram as artes pictóricas e a arquitetura na cenografia em projetos cênicos. Ela resolveu o problema de palcos reduzidos ampliando suas dimensões por linhas convergentes a um único ponto situado no centro do cenário com edifícios, ruas e praças, bosques e campos. Esta ilusão ótica transformou a cena, em planos e ambientes, trazendo a terceira dimensão ao cenário.

O traço e a perspectiva implantada no desenho da cena renascentista, contribuiu para a evolução do desenho espacial, o qual coloca o objeto em formas ampliadas e com uma maior riqueza de detalhes. A história da ambientação tem na perspectiva um recurso

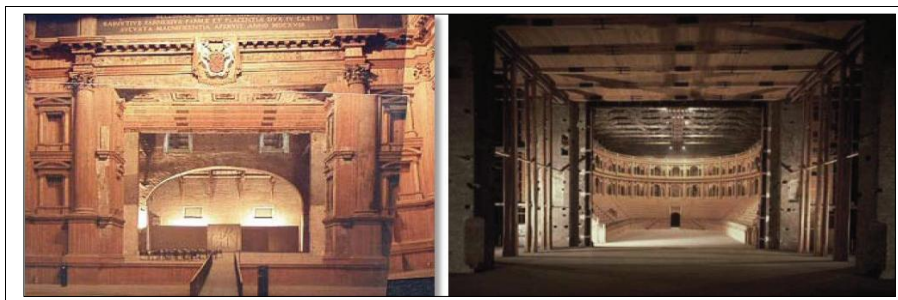


Figura 5: Teatro Farnese – Exterior da porta central do palco e interior do palco
Fonte: URSSI, 2006

O palco italiano resgata o sistema de cortinas do teatro romano invertendo-o. A cortina frontal, marca obrigatória da teatralidade, apresenta seu caráter "[...] construtor ou desconstrutor da artificialidade da ilusão e das fantasias que ela induz" (PAVIS,1999,

p.76). A cortina de fundo, pintada com cenas em perspectiva, aparecia e desaparecia por um poço atrás do palco.

O palco italiano resgata o sistema de cortinas do teatro romano invertendo-o. A cortina frontal, marca obrigatória da teatralidade, apresenta seu caráter “[...] construtor ou desconstrutor da artificialidade da ilusão e das fantasias que ela induz” (PAVIS,1999, p.76). A cortina de fundo, pintada com cenas em perspectiva, aparecia e desaparecia por um poço atrás do palco.

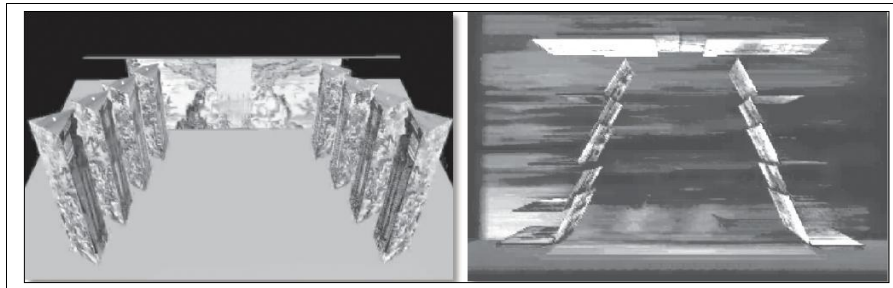


Figura 6: Sistema de bastidores – Perspectiva e vista superior
Fonte: URSSI, 2006

Uma nova forma de cenografia espalhou-se por toda a Europa. Na Itália, sua invenção desenvolveu um sistema de mudança de cenários, diferentes dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados até aquele momento. Consistia em uma série de molduras laterais, como os nossos bastidores, revestidas por tela pintada que deslizavam sobre roldanas e trilhos. (BERTHOLD, 2001, p. 355) O espetáculo teatral, a partir de então, solicitou textos cheios de imaginação para o uso de recursos cênicos. Criaram-se nuvens cinéticas em painéis pintados, sons, luzes e voos para as Glórias; fogo, fumaça e terremotos para o Inferno; bastidores recortados e perspectivas diagonais para palácios e viagens

No espaço barroco, criou-se um sistema de alavancas e contrapesos que permitia a mudança de cenário instantânea. A cena apresenta uma fluidez do espaço da representação e uma sensibilidade e estética barrocas – o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência. Para Berthold (2001, p. 338), a arte do cenário em perspectiva barroca

e sua exposição na escrita e na ilustração – atingiu seu zênite nos trabalhos do jesuíta Andrea Pozzo. Em seu tratado *Perspectiva e Pictorium atque Architectorum* (*Perspectivana Pintura e na Arquitetura*), publicado em Roma em 1693, ele estabeleceu os preceitos para os artistas do barroco e rococó nascente: a perspectiva ilimitada, contínua, que dava a ilusão e expansão infinita do espaço – a ser conseguida por meio da pintura

O espaço e o edifício teatral no barroco seguiu a concepção à italiana, apresentou em particular a planta da platéia em forma de ferradura e andares com frisas e camarotes até sobre o proscênio do palco.

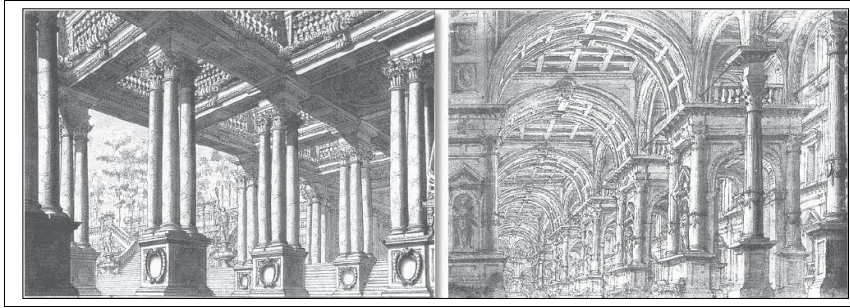


Figura 7: Cenografia vertical e cenografia com pórtico
Fonte: URSSI, 2006

A ópera, fortemente desenvolvida e apresentada pelo povo italiano, como edifício simbiótico, teatral e cênico ultrapassou todas as fronteiras do espetáculo e tornou-se o testemunho da inspiração dupla e contraditória que influenciou o teatro e as artes posteriores

Adolphe Appia, cenógrafo suíço, transformou o espaço cênico em um novo laboratório de possibilidades que ultrapassa a noção de realizações concretas. Muitos dos seus projetos não foram executados, porém deram outra função à luz ao enfatizar sombras, criar espaços com maior profundidade e distância. Os cenários em perspectivas não permitiam a ação do ator em toda a extensão do palco, assim os painéis organizaram espacialmente volumes e planos, sugeriram lugares cênicos e difundiram nova atmosfera a partir das possibilidades da iluminação elétrica dispensando a pintura como suporte. Projetou novas relações entre o espaço e o intérprete, a partir da constatação de que a cenografia tradicional em duas dimensões apresentava-se em desarmonia com o volume tridimensional dos corpos dos atores, Appia (apud. BERTHOLD, p. 470), definiu que “o corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão de realidade, porque ele próprio é a realidade. O único propósito da cenografia é tirar o melhor proveito da realidade”.

A cenografia se dinamizou em espaço iluminado, mobilidade e fluidez. Os espaços rítmicos compostos de volumes horizontais e verticais, de escadas e planos inclinados, mapeados por zonas de luz e sombras. Criam volumes e formas que transformam-se em novos espaços e superfícies estilizadas. Toda espécie de representação descritiva é substituída por formas puras, espaço cênico abstrato e geométrico.

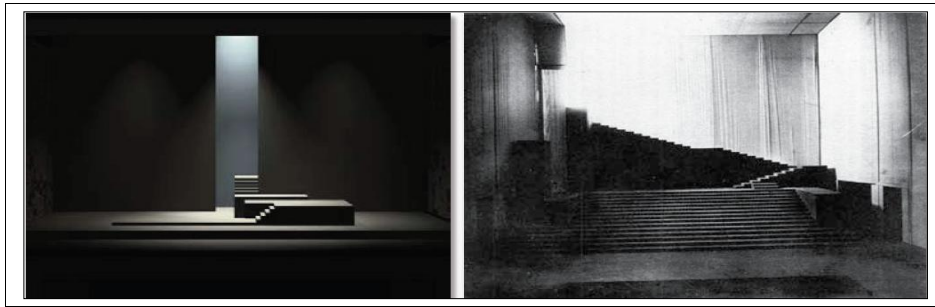


Figura 8: Espaço para Movimento rítmico – A escada
Fonte: URSSI, 2006

Edward Gordon Craig, cenógrafo inglês, dividiu com Appia os mesmos preceitos e objetivos desta nova cena. Seu palco foi o equilíbrio da qualidade simbolista da luz com a construção arquitetônica. A isso, Berthold (2001, p. 470-471), acrescenta:

na montagem da ópera *'Dido e Enéas'*, o cenário era apenas um pano de fundo colorido de azul pela iluminação. Mas este azul expressava a alma, *'l'état de l'âme'*, da ópera de *Purcell*. (...) No *'Hamlet'* de Moscou, lanças, setas e bandeiras erguidas em escarpa acentuavam a monumentalidade das verticais e, abaixadas, transpunham o fim trágico em imagem ótica

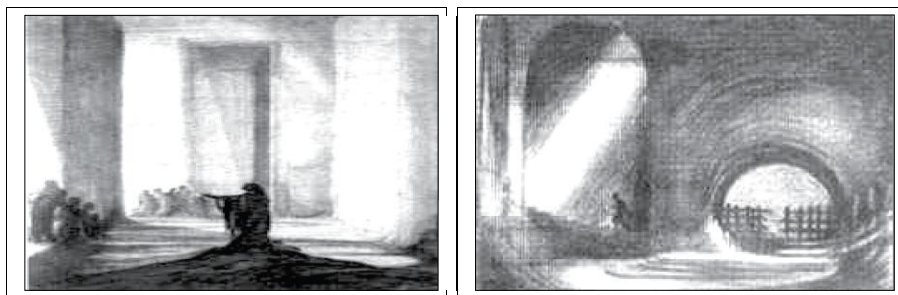


Figura 9: Gordon Craig - Electra, 1905 e Macbeth, 1909
Fonte: URSSI, 2006

Assim como Appia, Craig enfatizou a qualidade plástica do corpo humano em relação ao cenário bidimensional e ao espaço cênico construído em volumes com arquitetura cênica. Dizia que a natureza holística do espetáculo consistia em um composto dos mais básicos elementos da ação, palavras, fala, cor e ritmo (CRAIG apud. CARLSON, 1997, p.296).

As experiências cênicas geradas pelos movimentos artísticos nas primeiras décadas do século XX envolviam desde grandes painéis e volumes pintados até construções e mecanismos cinéticos. A expansão da fotografia, como novo meio para a imagem representada, e sua popularização, precipitou o fim da era da representação figurativa e da ambição mimética cênica. A luz definia o cenário, planos sonoros definiam os espaços, projeções sobre telas ampliavam a cenografia construída e estilizada. A perspectiva é destruída indicando uma nova concepção do espaço pictórico onde cor e movimento mecânico são exaltados (BERTHOLD, 2001).

Os cenógrafos expressionistas rejeitavam tudo que fosse supérfluo e não consideravam os cenários como lugares, mas como visões sugeridas pela dramaturgia. As atmosferas cênicas eram definidas por luzes e cores contrastantes, distorções e planos dentados que proporcionaram cenas diagonais e múltiplas. O ânimo inconstante e dilacerado do homem moderno era sintetizado por elementos do espaço do design interno como escadas, planos giratórios, volumes e pontes suspensas que se estendiam pelo espaço do palco, vistos na ilustração abaixo, nas cenas dos filmes Escada de Serviço, de Leopold Jessner e O Gabinete do Dr. Caligari, de Robert Wine, respectivamente.

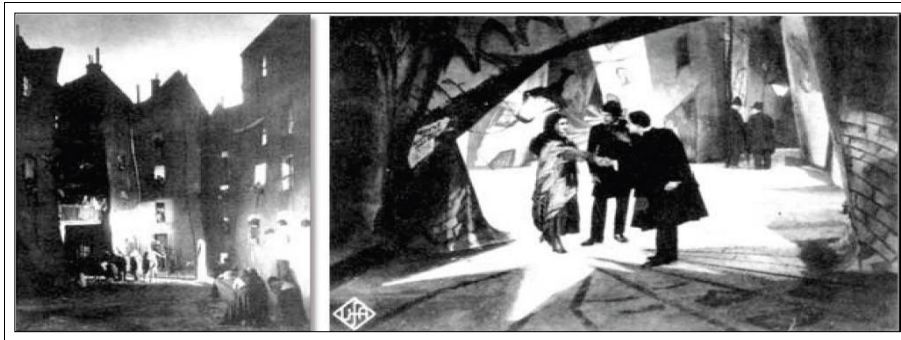


Figura 10: Escada de Serviço, 1921 e O Gabinete do Dr. Caligari, 1919
Fonte: URSSI, 2006

No Futurismo, a cenografia tornava o espetáculo, através de efeitos cromáticos, puro ritmo e movimento. As experiências cênicas futuristas pretendiam remodelar a realidade e não fotografá-la (CARLSON, 1997, p.322).

A cenografia deve fazer parte do espetáculo, ser dinâmico como o é a ação teatral. Prampolini (apud. MANTOVANI, 1989, p. 36-37) afirma que as cores da cena

[...] deverão suscitar nos espectadores valores emotivos que não podem ser dados nem pela palavra do poeta nem pelo gesto do ator. A cena mesma, portanto, não será um fundo colorido, mas uma arquitetura eletromecânica incolor fortemente ressaltada por emanações cromáticas de uma nascente de luz, produzida por refletores elétricos, com vidros de várias cores, colocados e coordenados analogicamente ao espírito de cada ação cênica

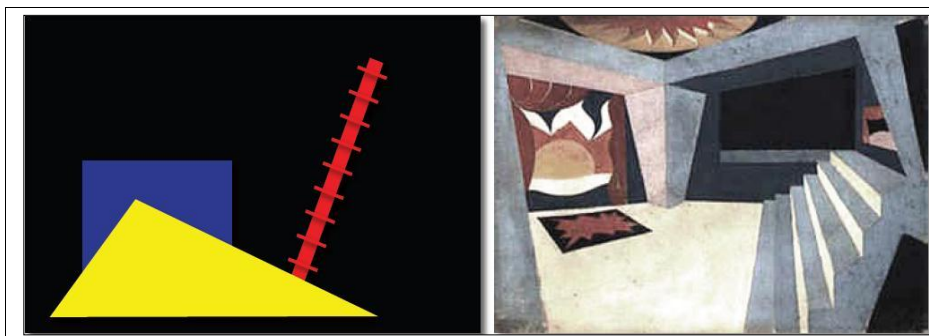


Figura 11: Enrico Prampolini - Estudo Cênico, 1927 e Glauco, 1924
Fonte: URSSI, 2006

A atmosfera cênica futurista, propõe que no futuro o espaço cênico seja polidimensional e poliexpressivo, isto é, que seja a união das quatro dimensões do espaço teatral através de uma cena-síntese, uma cena-plástica e uma cena dinâmica (MANTOVANI, 1989, p. 37).

O Construtivismo veio criar uma atmosfera com o objetivo de enterrar o espaço teatral burguês e “apresentar uma obra de arte acabada, mas, antes, tornar o espectador co-criador do drama” (MEIERHOLD apud. Bertold, 2001, p. 495). O pensamento – o homem como corpo social indissolúvel do coletivo – definiu as características da cenografia construtivista que utilizou projeção de imagens, filmes, motores, máquinas, tipografia e estruturas de metal criando inúmeros planos para a ação. Os espetáculos construtivistas uniu agentes de diversas linguagens, todos participantes da revolução, como artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos, encenadores, etc. (MANTOVANI, 1989, p. 37).

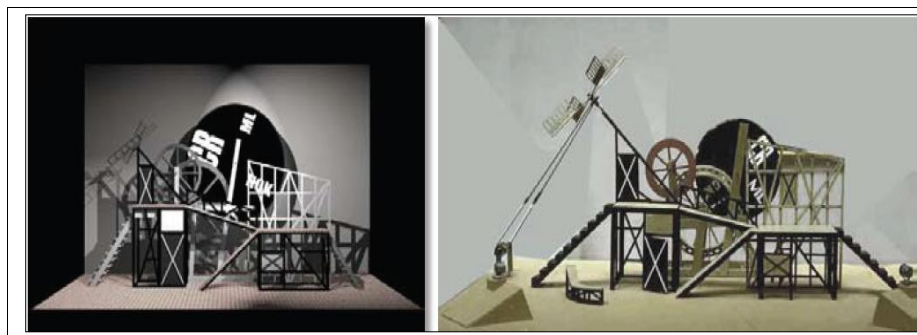


Figura 12: Cenografia construtivista e modelo de maquete cênica
Fonte: URSSI, 2006

Fundada pelo governo alemão, a Escola Bauhaus (termo que significa “casa de construção”), teve como seu primeiro diretor Walter Gropius, de 1919 a 1933. Foi uma escola voltada à formação, à pesquisa e à reflexão no campo das artes visuais: arquitetura, urbanismo, pintura, escultura, desenho industrial e teatro.

Segundo Mantovani (1989), o interesse de Gropius pela área teatral é anterior à Bauhaus. Ele fabricou adereços e depois passa a se interessar pelo movimento, pelo gesto, pela dança e pelo corpo inserido no espaço. Os espetáculos teatrais da Bauhaus buscavam o jogo das formas e cores, em direção a um teatro abstrato onde a geometria definia as relações do corpo com o espaço (BORIE; ROUGEMONT; SCHER, 2004).

Nas oficinas de ateliês criavam-se máscaras, figurinos e cenários proporcionando estudos mecânicos, óticos e acústicos. Produziram projetos detalhados para o planejamento e desenvolvimento dos espetáculos. Os desenhos e figurinos anteciparam historicamente os ante-projetos e ambientes construídos digitalmente, hoje chamados de *Wire frame*, modelos de projetos digitais mais elaborados e detalhados (AGRA, 2004).



Figura 13: Oscar Schlemmer – Balé Triádico e Dança das Formas
Fonte: URSSI, 2006

Oskar Schlemmer, pintor, coreógrafo, professor e supervisor da divisão do teatro da Bauhaus, usava a anatomia humana como ponto de partida para novos conceitos mecânicos sobre o corpo no espaço. Em 1922 criou o Balé Triádico, síntese de suas ideias sobre um teatro futuro.

Em 1927, Walter Gropius, então diretor da Bauhaus em Dessau, projetou para Erwin Piscator, o 'teatro total' edifício idealizado como o espaço próprio para novos espetáculos de agitação e propaganda em desenvolvimento. O projeto do *Totaltheater*, um edifício teatral polivalente que permitia uma série de mobilidades e multifunções espaciais, poderia ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco lateral. Esse espaço Apresentava dispositivos cênicos, como palco giratório, passarelas laterais e todo tipo de configuração cênica necessária a um espetáculo didático para asa massas. O projeto de design deveria ser capaz de exprimir a realidade das relações sociais e dramática, definindo o papel da técnica no interior do drama sociológico (BORIE; ROUGEMONT; SCHERE, 2004).

3. O espaço habitado nos projetos de Isay Weinfeld

Mais que a representação de ideias, o projeto de interiores, assim como um cenográfico, muito tem particularidades: o traço, o desenho e a concretização do resultado como processo criativo. Saímos do universo das ideias para operar no universo das coisas, pois para GURGEL (2005, p. 25), chamamos de design

a arte de combinar formas, linhas, texturas, luzes e cores para criar um espaço ou objeto que satisfaça três pontos fundamentais: a função, as necessidades objetivas e subjetivas dos usuários e a utilização coerente e harmônica dos materiais

Assim, como o designer de interiores projeta e arranja os ambientes de acordo com os padrões de estética e funcionalidade, harmonizando, em um determinado espaço

móveis, objetos e acessórios, como cortinas e tapetes, procurando conciliar conforto, praticidade e beleza, o cenógrafo também é o profissional que possui técnicas específicas: planeja cores, materiais, acabamentos e iluminação, utilizando tudo adequado ao projeto às necessidades do espaço e do cliente. Em sua grande maioria, os projetos dos cenógrafos são destinados ao espetáculo teatral. Cria cenários, mobiliários, cortinas, objetos e decorações.

Mas, nem sempre os projetos são destinados para os palcos, muitos designers de interiores se utilizam do recurso da cenografia para compor os seus projetos e adequá-los a uma atmosfera cênica. Um dos exemplos é o arquiteto, designer e cenógrafo brasileiro, Isay Weinfeld, que podemos perceber, em seus projetos de interiores, uma concepção projetual buscada no teatro para a realização dos seus ambientes. Para Piza (2006, p. 7), “a medida que experimentamos seus espaços e suas formas, eles ganham sutilezas, riquezas, belezas que o primeiro olhar não captará na íntegra”. Ideia buscada na intenção do espectador em ler a cena.

Barreneche (2009, p. 4), acrescenta o seu olhar crítico sobre os projetos de Weinfeld, pode-se sentir

a paixão de Weinfeld pelo palco e pelo cinema na maneira como ele organiza a circulação. Um corredor não é apenas uma ligação entre cômodos, mas uma experiência sensorial em si mesma: um passeio ao longo de uma parede de pedra banhada pelo sol, uma caminhada que passa por uma misteriosa clarabóia ao rés-do-chão e através da qual se vislumbra um jardim do lado de fora. Uma pequena sacada adquire o caráter dramático de um palco, graças ao adorno inesperado de uma cortina flutuando ao vento

Podemos perceber, na ilustração abaixo, que a dramaticidade entra em cena na Casa Suíça, um de seus projetos. A sala de jantar, inserida em um nicho branco, ao fundo de um espaço com pé direito de 7 metros, torna-se um proscênio de teatro palco para animadas reuniões (BARRENECHE, 2009, p. 4).

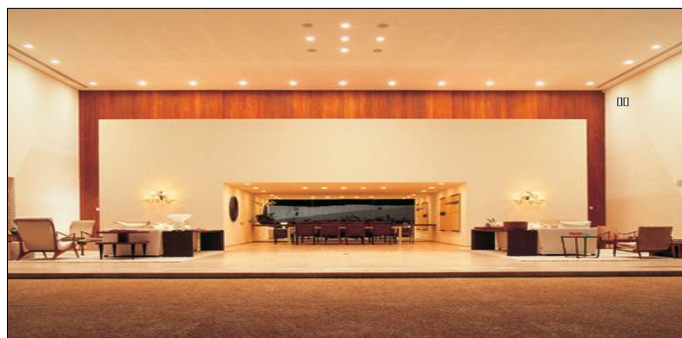


Figura 14: Projeto Casa Suíça
Fonte: PIZA, 2006

Weinfeld como um cineasta ou diretor de teatro , para Borreneche (2009, p. 4), quer conduzir o visitante por uma sequência específica de experiências táteis, visuais e espaciais, que vai da introdução contida ao *granfinale* ou, ao menos, a um desenlace satisfatório. Embora Weinfeld empregue este recurso em muitos projetos, a escala e o caráter íntimo das casas parecem o contexto ideal para seus impulsos cinematográficos e teatrais. É também nos projetos residenciais que o domínio que Weinfeld tem sobre materiais e encontra sua expressão mais engenhosa. Suas casas mesclam o abstrato e o tátil. Volumes grandes e alvos são combinados a superfícies cuidadosamente detalhadas em madeiras como ipê, perobinha e sucupira, à pedra portuguesa ou ainda a ricas texturas de pedras, como a marroada e o arenito. Esses materiais naturais dotam a ambientação de Weinfeld de calor, cor e textura.

Piza (2006, p. 10), enfatiza que as casas e os prédios de Weinfeld, por exemplo

há um grande número de elementos embutidos e é comum encontrar pontos que se confundem com a parede ou então são corrediças, podendo ficar ocultas ao ambiente. A razão disso não é meramente decorativa ou técnica; é permitir a experiência do indivíduo se prolongue pelos diversos focos e dimensões, sem perda da clareza espacial, e a obra dialogue com seu entorno, extraindo dele perspectivas, cores e movimentos

Seus interiores formam um conjunto coerente e vigoroso. Eles condensam os temas conceituais e visuais de todos os seus projetos, da arquitetura ao mobiliário e aos filmes. E capturam com brilho os muitos interesses, habilidades e talentos de um moderno homem do Renascimento, que, como Vitruvius, leva a sério os preceitos de solidez, funcionalidade e, sobretudo, beleza (BARRENECHE, 2009, p. 5).

Referências

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARRENECHE, Raul A. Solidez, Funcionalidade, Beleza doméstica: as casas de Isay Weinfeld. **Tijucopava**: Rio de Janeiro, v. 2, p. 4-5, 2009.

GURGEL, Miriam. **Projetando Espaços**: guia de arquitetura de interiores para áreas para áreas comerciais. São Paula: SENAC, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1986.

MANTOVANI, Ana. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

PIZA, Daniel. **Isay Weinfeld**. Rio de Janeiro: Viana ET Mosley, 2006.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica. Dissertação de mestrado**. São Paulo: ECAUSP, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspsctiva, 1999.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.

AGRA, Lucio. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/budetlie/>>. Acesso em: abril de 2010.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jaques. **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 2004.