

# UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS PARA A LINGUAGEM TEATRAL: “TUDO CERTO COMO DOIS E DOIS SÃO CINCO”<sup>1</sup>

Alexandre Mate

Instituto de Artes – São Paulo – Unesp

**Resumo:** Construído a partir de reflexões anteriormente elaboradas, e cuja publicação se destinava fundamentalmente aos professores das escolas da Rede Pública Estadual, o texto em epígrafe apresenta uma proposta concreta para adaptação de textos literários para a linguagem teatral. Na medida em que os interesses temáticos, tanto de professores quanto de estudantes, precisam, podem e devem ser satisfeitos em sala de aula e na escola, propõe-se aqui uma proposta que pode ajudar na tarefa de discutir qualquer assunto e com qualquer número de pessoas, tomando a linguagem teatral e o espetáculo como mediadores de troca de experiências estético-social.

**Palavras-chave:** Teatro e Literatura, Adaptação de Texto Literário, Texto Teatral Adaptado.

## 1. À GUISA DE INTRODUÇÃO

Desde a década de 1980, quando iniciei minha carreira pelo magistério, então como professor de Educação Artística, parte significativa dos professores, sobretudo de Português – a quem desde aquela década tem cabido a maioria dos experimentos teatrais nas escolas –, reclama e solicita propostas para adaptar textos literários para a linguagem teatral. Os profissionais de língua e literatura brasileira, por conta do número maior de aulas e por trabalhar também com textos – não apenas literários –, no sentido de dinamizar suas aulas, sentem necessidade de lançar mão de atividades de representação. Diversas pesquisas, desde a década de 1980, realizadas por associação de professores, por fundações, por

1. Verso tomado de empréstimo da música *Como 2 e 2*, de Caetano Veloso. Possivelmente, a leitura do texto aponte a escolha pela metáfora.

órgãos centrais da Secretaria de Estado da Educação, em teses de doutorado e dissertações de mestrado, apontam desejos e dificuldades concretas dos professores de Português ao trabalharem com a linguagem teatral.

Muitos professores querem e sentem real necessidade em trabalhar com o teatro em sala de aula; entretanto, pelo fato paradoxal de não terem tido matéria específica durante o processo de formação, no curso de licenciatura, a maioria desiste. Aqueles que são mais corajosos e viabilizam o desejo acabam preterindo parte dos estudantes da sala, por conta de não “haver textos com número suficiente de papéis para atender ao conjunto de uma sala de aula”. Evidentemente, ao apresentar uma justificativa dessa natureza, o pressuposto que alicerça o pensamento do professor concerne ao teatro realista. Nessa perspectiva concreta e objetiva fica difícil mesmo realizar atividades teatrais em sala de aula. Vencendo as barreiras, nesse caso tanto estruturais (com a conseqüente falta de equipamentos), como estético-ideológicas, diversos professores optam por desenvolver suas ações com a linguagem teatral fora da sala de aula e com número reduzido de estudantes da escola.

Em 2011, participei de dois encontros: “Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua“, promovido pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; e do “Escambos Estéticos: No Entrecruzamento dos Fazedores de Teatro de Rua“, promovido pelo grupo de teatro “Os Inventivos” (ambos em parceria com o Instituto de Artes da Unesp). Tive a oportunidade de conviver com criadores e fazedores de dramaturgia, com gente de prestígio internacional, como Amir Haddad (do grupo de teatro “Tá na Rua”, do Rio de Janeiro), César Vieira (do grupo “Teatro Popular União e Olho Vivo”, de São Paulo). Em diversos dias, eles discutiram as dificuldades para criação de uma dramaturgia. Assim, os criadores apresentaram propostas e procedimentos desenvolvidos a outros fazedores, professores e artistas de teatro, e interessados no assunto, ávidos por trocas cabais de experiências. As reflexões decorrentes dos encontros foram significativas e apontaram para a absoluta carência de referências teóricas na área.<sup>2</sup>

O texto que se segue corresponde a algumas reflexões e práticas desenvolvidas em fins da década de 1980 e início da de 1990, sobretudo decorrentes de cursos ministrados a professores, período em que eu trabalhava na Biblioteca-oficina Clara Luz (ligada à Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE). Decorrente, portanto, do processo prático (que acabou por ser experimentado também pelos participantes em suas escolas, espalhadas por diversas regiões do Estado de São Paulo), muitas das hipóteses e teses originais foram-se enriquecendo a partir das dinâmicas em processos de experimentação.

À luz do exposto, a proposta aqui apresentada caracteriza-se em uma alternativa, entre tantas outras e parte da consciência de que apenas toca em algumas questões. Caso ela inte-

resse e possa guiar algum profissional da educação, a ideia é que, distante de proposição fechada, ela deflagre procedimentos de invenção e de novos caminhos. Desse modo, é fundamental tomar o que aqui se apresenta como um *canovaccio* (nome dos roteiros básicos criados pelos artistas populares e improvisadores da *com-media dell'arte* italiana, originada no século XVI). Pelo seu intrínseco caráter coletivo e de troca, o processo de criação teatral, definidos os critérios norteadores, acolhe e experimenta sugestões. A discussão é fundamental, mas sua “constatação” em teatro pressupõe a experimentação tanto no processo de ensaio, como no da apresentação.

Portanto, e aviso aos navegantes, dramaturgia (do grego *drama*, correspondendo a ação + *tourgia*, correspondendo a trabalho de entrelaçamento) precisa ser considerada como uma base que, ao apresentar as ideias, anseios e desejos do coletivo, *mutatis mutandis*, agrega, incorpora, se revisita, decorrendo do tipo de troca de experiência que pretende desenvolver com o público que assiste ao espetáculo.

2. Entre os poucos materiais específicos em português sobre dramaturgia, é importante destacar:

- BALL, David. *Para frente e para trás*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. Esta obra possui interessante estudo sobre alguns gêneros teatrais, apresentando diferenças, semelhanças e características. Diversas publicações de grupos de teatro têm sido desenvolvidas, sendo que as dramaturgias ou aspectos dramáticos desenvolvidos por esses (grupos) caracterizam-se apenas em um entre tantos outros tópicos. Desses grupos, podem ser citados:
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 4. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- SITCHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: Edição do Autor, 2009.
- BRITO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: publicação do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, 2008.
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro. *Verás que tudo é mentira - uma década de Folias (1997-2007)*. São Paulo: publicação do grupo Folias d'Arte, 2007.
- CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão - 7 peças*. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.
- Pedro CESARINO (org.). *Vem vai - o caminho dos mortos*. São Paulo: Cia. Livre, s/d. As duas publicações inserem-se na *Coleção Nóz. Histeria e Higiene - do Grupo XIX de Teatro*. (consultar [www.grupoixixdeteatro.ato.br](http://www.grupoixixdeteatro.ato.br)).
- \_\_\_\_\_; ROMANO, Lúcia (orgs.). *Raptada pelo raio*. São Paulo: publicação da Cia. Livre, 2010.
- MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.
- FERNANDES, Sílvia (coord. editorial). *Pod Minoga Studio: a arte de brincar no palco sem pedir licença*. São Paulo: Edições SescSP, 2008.
- *Caderno de erros: uma publicação da Brava Companhia*. São Paulo: Publicado pelo Grupo, 2010. Disponível em: <[bravacompanhia@terra.com.br](mailto:bravacompanhia@terra.com.br)>.
- DIAZ, Enrique et. al (orgs.). *Na Companhia dos Atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrubal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- SILVA, Nereu Afonso da. *As Graças*. Publicado pelo grupo, 2008. Disponível em: <[asgracas@asgracas.com.br](mailto:asgracas@asgracas.com.br)>.

## 2. BREVES APONTAMENTOS ACERCA DA LITERATURA

Todo mundo que aprendeu a ler e escrever é mais ou menos escritor. E o é tanto mais quanto menos procure dar ao que escreve o tom de literatura. Porque observe que esta se revela onde não é posta e recusa-se a aparecer onde querem pô-la (BRAYNER, 1977).

Etimologicamente, decorrente do latim *textu*, correspondendo a entrelaçamento, tecido, textura; em sentido lato, texto pode designar tudo o que é dito ou falado: o meu texto, o texto da personagem, subjaz ao texto do político; pode significar, também, tudo o que é impresso, escrito e fixado nos mais diferenciados tipos de superfície: o texto do estudante, o texto coletivo do grupo tal, o conjunto dos textos das vanguardas...

Articulada a isso, nas artes da representação, a gestualidade do artista configura-se no “texto estético do artista”, inscrito e materializado no tempo e no espaço. Desse modo, cabe ao espectador (do latim, *spectōre*, correspondendo àquele que tem o hábito de olhar, de observar, de contemplar; testemunha; apreciador crítico) decodificar – em um complexo exercício – “o texto”, por meio do qual as linguagens se estruturam. Antes de dar prosseguimento à reflexão, o filólogo russo Mikhail Bakhtin, em capítulo absolutamente essencial: “Estudo das ideologias e filosofia da linguagem” (do livro *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992), lembra que todo signo reflete ou refrata a realidade. Para retomar algo anteriormente apresentado, quando os professores pensam que um texto teatral, para ser experimentado na escola, necessitaria ter o número de personagens corresponde ao de estudantes, tal necessidade refrata (deforma) a realidade, na medida em que o artístico transita com os símbolos. Assim, dependendo de como se faça, 30 estudantes podem apresentar a mesma personagem; um estudante pode apresentar 30 personagens. A realidade arbitrária é rigorosamente ideológica, premida pelo ilusionismo absoluto do teatro realista<sup>3</sup>.

3. Talvez para acompanhar melhor e aprofundar alguns conceitos que apareceram no texto, referentes à história do teatro e aos conceitos dramaturgicos, fosse interessante consultar o texto “O teatro em revista”, escrito por Alexandre MATE. In: Dorotéia Machado Kerr (org.). *Cadernos de Formação – artes*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Páginas & Letras Editora e Gráfica, Unesp. Pró-Reitoria de Graduação, 2007. Do mesmo autor, “Processos e transversalidades do teatro no ocidente”. In: TOZZI, Devanil et al (org.). *Teatro e dança: repertórios para a educação*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2010.

Retomando a questão anterior, pode-se, provisoriamente, concluir que um texto é todo material fixado por meio da escrita (letras ou símbolos) ou por meio da fala, da gestualidade, da imagem, ou ainda pela justaposição disso tudo, arranjado e elaborado, com ou sem intencionalidade explícita, de um sujeito para outro. Portanto, intrínseca a esse processo de transmissão, encontra-se a necessidade de expressar desde simples ou complexas informa-

ções às situações, por sua vez, simples, complexas, polêmicas, subjetivas... Para concluir a reflexão, mas sem fechar a questão, um texto pode ser concebido como um objeto de significação (a partir de sua organização e estruturação sógnica) ou como um objeto de comunicação. Na segunda perspectiva, o texto insere-se entre os objetos culturais, devendo ser examinado em relação ao contexto histórico confrontado às circunstância que lhe atribuem significação.<sup>4</sup>

4. Sobre esta questão, cf. BARROS, Diana L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990. Acerca da questão cultural, fundamental para quem quer refletir mais profundamente sobre a cultura, dos materiais à disposição, é excelente EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo. Edunesp, 2005.

No processo de atribuição de sentido e valor dos objetos, lembra Terry Eagleton o fato de estarmos inseridos em quadros históricos concretos, portanto:

O que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto. Tomadas em conjunto, elas são apresentadas como evidência da unidade atemporal do espírito humano, da superioridade do imaginativo sobre o real, da inferioridade das ideias com relação aos sentimentos, da verdade de que o indivíduo está no centro do universo, da relativa desimportância do público com relação à vida interpessoal, ou do prático com relação ao contemplativo e outros preconceitos modernos desse tipo. Mas poder-se-ia igualmente bem interpretá-las de modo bem diferente. Não é Shakespeare que não tem mérito, e sim apenas alguns dos usos sociais que tem sido feitos de sua obra. (EAGLETON, 2005, p. 81).

Um texto é sempre manifesto (materializado) a partir de certa estrutura ou formato característico (bilhete, carta, artigo, uma peça teatral etc.) e de modo a atender aos objetivos vislumbrados pelo seu uso. Jornalistas organizam seus textos (ainda que premiados anteriormente pelos chamados manuais de redação e estilo) com o objetivo precípuo de informar. Químicos, farmacologistas, médicos procedem da mesma forma que os jornalistas, explicitando, entretanto, as propriedades do objeto, no concernente à posologia, substâncias na composição, efeitos colaterais etc. Assim, tanto em um universo como em outro, *grosso modo*, cientistas da saúde e jornalistas escrevem textos informativos.

Cientistas sociais, professores, intelectuais..., normalmente, escrevem textos conceituais. Com interesses opostos àqueles contidos no texto informativo e nos conceituais (ainda que vestígios destes possam existir), os textos literários têm interesses e escopo diferenciado. Sem, ainda, fechar a questão, parece certo que um texto literário, na medida em que é tecido fundamentalmente através de metáforas e imagens ditas polissêmicas, objetiva inquietar o espírito, emocionar, encantar, tantas vezes “tirar do chão”... Evidentemente, um texto literário é também um objeto estético-social, mas, normalmente, em situação de desequilíbrio, o prato tende

a pesar mais para o primeiro aspecto. Clarice Lispector, Franz Kafka, Carlos Drummond de Andrade, James Joyce, Guimarães Rosa, Samuel Beckett, Mário e Oswald de Andrade, entre milhares de tantos outros, demonstram o que se afirma. Nessa altura, poderia lembrar alguém que os textos exotéricos, de predição, mitológico-cosmogônicos... também “tiram do chão”, remetem a imaginados futuros... A principal diferença, em tese, é que os textos literários, por serem assumidamente supérfluos, não têm o objetivo de ensinar nada a ninguém.

Por esse viés, Terry Eagleton afirma que a literatura:

[...] não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas. Contudo, mesmo em se considerando que o ‘discurso não-pragmático’ é parte do [que] se entende por ‘literatura’, o fato de a literatura não poder ser definida “objetivamente“. A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve LER, e não da natureza daquilo que é lido (EAGLETON, 1989, p. 8-9).

Antonio Candido afirma: “Na acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras – obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, livros didáticos, receitas de cozinha etc.” (1976, p. 11). Para o autor, as belas letras representam um setor restrito da literatura e, dando sequência à sua reflexão, Candido afirma que, em sua acepção mais tradicional, o que constitui a obra literária é a sua organização ficcional e imaginativa. Entretanto, é a qualidade estética de uma obra literária que impele ao imaginário, pois, por meio de sugestões, o leitor constituirá com o autor. Nesse sistema de ir e vir, o leitor ganha uma função de coautoria no concernente à organização dos sentidos, por meio dos quais o texto se estrutura. Por intermédio dessa perspectiva, através de sua tessitura, sonoridade, ressonância e ritmo, as palavras – que, segundo Drummond, no *Lutador*, “[...] esplendem na curva da noite” – passam a ter uma função fundante e constitutiva, ou seja, constituem e mediam o mundo imaginário, atingindo o chamado ouvido interior do leitor.

Nesta breve introdução, pode-se afirmar que o texto literário constitui-se em uma unidade produtora de sentido, em processo coautoral. Então, para se adentrar por entre as complexidades e polissemias do texto literário em processo de adaptação, Regina Zilberman pode ajudar a atravessar a ponte.

De um lado, o leitor que decifra tudo, mas não pode impedir que parte de si mesmo comece a se integrar ao texto, o que relativiza para sempre os resultados de sua interpretação, abrindo, por conseguinte, espaço para novas e infundáveis perspectivas. De outro, a criação literária, que, imobilizada pela escrita e aspirante à eternidade, não consegue escapar à violação procedida pelo olhar de cada indivíduo, que é tanto mais indiscreto quanto

mais penetrante e inquiridor. Com isto, relativiza-se igual sua significação tornando-a moeda comum e, portanto, democratizando-a. (ZILBERMAN, 1988, p. 20).

### 3. UMA PROPOSTA PARA O TRABALHO COM A ENCENAÇÃO NA ESCOLA: TEXTOS LITERÁRIOS “VERTIDOS/TRADUZIDOS” PARA O TEATRO

Não fora a possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda sua estrutura não seria capaz de ensinar. O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e desde que seja bom teatro, diverte.

Bertolt Brecht. *O teatro didático*.

A prática com a linguagem teatral, em qualquer instância, demanda e solicita muito trabalho. Acompanhada do trabalho colossal, a prática é fruto de acalorados conflitos. Formam-se grupos aos montes e, na mesma proporção, parte significativa deles se desfazem, sem conseguir chegar à primeira montagem. Outra grande parte se desfaz depois do primeiro trabalho, sobretudo quando este, pelos mais diversos vieses, não faz sucesso. Independentemente disso, e aqui a “vantagem” é infundamente superior aos problemas, segundo Joana Lopes: “O teatro educa, se entendermos por educar a descoberta e utilização de formas e meios de apoio para o desenvolvimento do ser humano, em direção à vida autônoma e conseqüente” (1981, p. 6).

Assim como o texto literário, o teatral também é passível de leitura, entretanto, o fenômeno teatral (que pressupõe a junção de público, atores e texto) caracteriza-se em linguagem, cujo acontecimento, aparentemente irrepitível, incide no tempo e no espaço. Desse modo, aquelas dificuldades de interpretação<sup>5</sup> de uma obra registrada em alguma superfície ampliam-se. Ler obras escritas ou desenhadas, em fontes fixas, permite o retorno do leitor às passagens não bem compreendidas em um primeiro momento. Entretanto, as obras ligadas às artes da representação, cuja mediação ocorre

5. Bom lembrar aqui a etimologia de interpretação. Inter = entre + pretium (It) = a preço. Então, derivado de corretor (aquele que atribui um preço, que valoriza algo), a interpretação pressupõe a atribuição de valor (sentido) no que se vai decodificando. Entre outros materiais, pensando, sobretudo, no universo escolar, caracterizam-se em boas referências:

- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise de discurso**. São Paulo; Contexto/ Edusp, 1986.
- GARCIA, Edson Gabriel. **A leitura na escola de 1º grau**: por uma leitura da leitura. São Paulo: Loyola, 1988.
- ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1987.
- SANDRONI, Laura S.; MACHADO, Luiz R. (Org.). **A criança e o livro**: guia prático de estímulo à leitura. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- ZILBERMAN, Regina et al. **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Ática, 1988.
- Acerca da chamada “leitura do mundo” em educação, vide as obras de Paulo Freire, pois descortinam infindas paisagens crítico-humanas e sempre estabelecem relações fundamentais.

diretamente por intermédio de personagens – e apresentadas na forma de espetáculos ao vivo –, não permitem o retorno, a retomada, o “tirar a limpo”, tudo ocorre em fluxo inexorável de tempo.

Além da chamada tríade essencial do teatro: atores, texto e público<sup>6</sup>, quaisquer outros aspectos que a ela se somar (figurino, iluminação, sonoplastia, maquiagem...) tenderão a tornar o resultado expressivo esteticamente mais qualitativo. Nos exercícios ou espetáculos montados na escola, na condição de experimento estético-social – tendo em vista seus objetivos para além do meramente estético –, os três elementos da já mencionada tríade essencial reorganizam-se.

<sup>6</sup> Acerca do conceito há muito material, mas um dos mais clássicos é a obra de: MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

Desse modo:

- ★ o texto, na condição de ponto de partida, deve constituir-se em uma espécie de sistema de coordenadas que, para além das conquistas do processo de ensaio, pode incorporar o que advém das apresentações. Além disso, o texto precisa interessar e ser pertinente às preocupações dos sujeitos envolvidos no processo;
- ★ com relação ao público (constituído por colegas de classe, da escola e por moradores da comunidade), na relação de troca decorrente do espetáculo, a partir de algumas teses de Walter Benjamin (1985), é necessário priorizar a criação de um espaço adequado a uma assembleia de interessados (não uma massa hipnotizada), visando satisfazer suas exigências de diferentes naturezas;
- ★ com relação ao estudante-ator, ao experimentar uma nova forma de linguagem, é fundamental que a ação de montagem, compreendendo o processo de ensaio e de apresentação, repense, amplie e redimensione suas potências humano-expressivas. De outra forma, ainda com Benjamin (1985), espera-se que o sujeito estético do espetáculo, o qual jamais perde sua condição social, seja capaz de fazer o inventário do papel que desempenha.

No sentido de aparar algumas arestas, ainda, e “limpar o terreno”, é importante ter presente:

1 - Texto: pode ser falado ou cantado, repetindo algo já escrito ou improvisado; ao vivo ou gravado; de dentro da cena ou fora dela; mímico de duas formas: apenas gestual ou gestual acompanhado de expressões sonoras; escrito, aparecendo por meio de projeção ou em diversas superfícies; apresentado por meio de recursos de diferentes naturezas, tais como luz, objetos etc.

2 - Ator: pode ser “alguém de verdade”, um boneco, uma projeção, um objeto fixo ou móvel.

3 - Público: apesar de as informações mais significativas já terem sido apresentadas, vale reiterar que tipo específico de relação se pretende: mais e exclusivamente emocional, mais premida pela apreensão crítica, como forma de entretenimento, misturando isso tudo.

Em síntese, sabemos como anda o mundo, sabemos da necessidade de tentar melhorá-lo... Desse modo, a atividade teatral precisa também jamais abrir mão de sua potência transformadora. A partir de tais considerações, em qualquer prática teatral, sobretudo e fundamentalmente naquelas desenvolvidas em âmbito escolar, é fundamental que a atividade teatral inicie-se, sempre, com jogos.<sup>7</sup>

7. Cf. o já mencionado texto MATE, Alexandre. “O teatro em revista”. In: KERR, Dorotéia Machado (org.). *Cadernos de Formação – artes*. Com relação à certa teoria do jogo teatral (ou dramático), cf. MATE, Alexandre. “O trabalho com a encenação na escola”. In: MATE, Alexandre; COSTA, Iná Camargo. *Teatro: um espaço para a literatura*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1992, p. 38-49. Jogos trabalhados e conceitos teatrais fundamentais são apresentados no mesmo material, às páginas 49 a 63.

Antes, ainda, de apresentar as sínteses conquistadas nas oficinas, anteriormente mencionadas, sugere-se que, no processo de adaptação, seja feita a análise da obra literária, no sentido de compreensão tanto do assunto, quanto de sua estrutura. Assim, é preciso contemplar os seguintes itens no processo de leitura e análise crítica do texto:

- ★ identificar o assunto tratado (ideia central ou tema principal) e o foco narrativo;
- ★ discorrer acerca do enredo;
- ★ entender a fábula da obra;
- ★ compreender os embates e oposições entre as personagens, ou seja, o conflito quando se trata de drama ou a intriga no caso da comédia, ou a contradição quando se refere ao teatro épico;
- ★ saber como trabalhar com os caracterizadores de sentido, como imagens, símbolos, metáforas.

O foco narrativo possui abordagens diferenciadas que causam grandes polêmicas nos estudos de teoria literária, este conceito concerne à perspectiva na qual se estrutura o discurso ou o ponto de vista do narrador. Norman Friedman apresenta uma tipologia, transcrita por Lígia Chiappini Moraes Leite<sup>8</sup>, que classifica o foco narrativo (ou as diferentes categorias de narração) em:

8. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In: LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

1 - autor onisciente intruso – preponderância das palavras, pensamentos e percepções do autor;

2 - autor como detentor das verdades das personagens, a intrusão caracteriza-se em seu traço característico;

3 - autor onisciente neutro – fala em terceira pessoa, descreve ou “explicita” a personagem, é onisciente, mas evita tecer comentários completos (costuma deixar aos leitores tal tarefa);

4 - “eu” como testemunha – narra em primeira pessoa, “vive” os acontecimentos na condição de “personagem secundária/colada/periférica”, apresenta os acontecimentos de modo mais verossímil e direto para o leitor, normalmente, por conta de sua condição, tem ângulo limitado e lança hipóteses acerca de diversas questões<sup>9</sup>;

9. Décio de Almeida PRADO, obra citada: “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção* nomeia a esta categoria de narração de Narrador-testemunha.

5 - narrador-protagonista – narra em primeira pessoa e é a personagem central, sem, normalmente, ter acesso ao estado mental das demais personagens, sua narração efetiva-se a partir de um centro fixo e limitado;

6 - onisciência seletiva múltipla (ou multisseletiva) – maior objetivação da história, perda do sujeito que narra, normalmente, a história vem da mente da personagem (impressões que situações e acontecimentos pessoais deixam nela), há predomínio da cena e utilização do discurso indireto livre;

7 - onisciência seletiva – categoria semelhante à anterior, sendo que apenas uma personagem detém a narração, o ângulo é central, mas limitado aos sentimentos e pensamentos da personagem central. Vale destacar que, de certa forma, as duas categorias anteriores aproximam-se muito de obras literárias como: *Ulisses*, de James Joyce; *Metamorfose*, de Franz Kafka; *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. Em teatro, as experiências, sobretudo do expressionismo alemão: *Ich drama* (drama do eu), a *Erlebnis drama* (drama de trajetória pessoal) aproximam-se também bastante das categorias em tela.

Além do foco narrativo, é fundamental considerar:

1 - o modo dramático – decorrente do chamado drama absoluto<sup>10</sup> –, em que ocorre a eliminação do autor e do narrador, a personagem, por meio de discurso direto, fala por si mesma, o texto é apresentado por uma estrutura sintagmática linear;

10. Para apreensão do conceito, consultar o fundamental SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Do mesmo autor *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

2 - a câmera – o narrador apresenta *flash*es da realidade, os cortes são bruscos, as ações podem ocorrer a partir dos mais variados ângulos. Faz-se necessário destacar que a narrativa, nesta modalidade, assemelha-se à cinematográfica;

3 - as características das personagens: tanto física, como psicológicas<sup>11</sup>.

De maneira geral, é importante atentar à tríade essencial, ou estrutura dramática, enfiada pelo QUEM?, QUÊ? e ONDE?<sup>12</sup>

Em tese, o QUEM refere-se às personagens. Na adaptação, é importante ater-se às características essenciais delas, destacando, no processo, como já mencionado anteriormente, suas ações (O QUÊ?) – dito seu fazer; seus pensares –, e o que dizem destas.

No texto teatral clássico, invariavelmente, além da concisão do tempo e das ações, a personagem fala por si (não há intermediação de um narrador); entretanto, nas formas populares, infantis e épicas, a narração, em boa parte das vezes, é intrínseca e constitutiva da forma. Do mesmo modo, se a forma clássica e hegemônica do drama (fundamentada no tratamento ilusionista) recria a cena colada ao real, como se fosse a própria realidade, em outros gêneros, o cenário, ou os adereços não necessitam de qualquer relação ilusionista com a cena, podem ser funcionais, absolutamente simbólicos<sup>13</sup>. Dessa forma, o ONDE é importante, mas não a sua criação na forma de cenário. O espaço pode ser “mostrado” por meio da fala, de projeção videográfica, de desenhos esquemáticos...

Independentemente do como se faça, a chamada estrutura dramática caracteriza-se na base para o processo de adaptação. Desse modo, na sequência serão apresentados alguns esquemas e sínteses de adaptação, decorrentes das experiências desenvolvidas no item 1 deste material, e cuja função é apresentar um procedimento metodológico.

Todas as sínteses, em trabalho colaborativo, foram decorrência do processo de análise dos textos. Cada grupo apresentava a fábula (narrativa essencial e de pequena extensão da obra – priorizando, fundamentalmente, o quem, o quê e o onde); o enredo, desenvolvido a partir da fábula expandida, e com outros detalhes ou, como se chama em literatura, ou-

11. Segundo Décio de Almeida PRADO, no ensaio: “A personagem no teatro” (CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976), aqui apresentado de modo sucinto, a personagem pode ser reconhecida pelo que FAZ (ação); pelo que PENSA (recurso normalmente apresentado por meio de solilóquio ou monólogo); pelo que dizem dela. No processo de adaptação de um texto literário é preciso ficar bastante atento para transformar as manifestações da personagem em ação.

12. Das boas referências acerca do assunto, consultar: SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

13. No movimento simbolista francês, por exemplo, sem qualquer intenção de apresentar e aprisionar-se ao real, na medida em que a arte não deveria copiar o real, mas reinventá-lo, a alusão à realidade ocorre de modo polissêmico. Desse modo, um pedaço de pano verde, dependurado no espaço de representação pode representar uma árvore, uma floresta...

tros motivos; descrição dos comportamentos das personagens que não poderiam deixar de figurar na encenação; principais embates entre as personagens e a estrutura dramática. Por último, todas as sínteses foram experimentadas cenicamente.

### 3.1 SÍNTESES EXPRESSIVAS – ROTEIROS PARA A ENCENAÇÃO

Fruto de um trabalho mais criterioso com a leitura, as sínteses expressivas, na condição de roteiros para o trabalho com a encenação, apresentadas na sequência, buscam atender a diversas faixas etárias. Desse modo, há esquemas para o trabalho com crianças que não sabem ler, pois estão em processos de assimilação de códigos de leitura; e com as já leitoras. Para estas, foram eleitos textos juvenis e adultos.

Importante não jogar fora as primeiras impressões colhidas no processo de leitura, mas na medida em que o trabalho é coletivo, jamais ficar com essa primeira impressão para o desenvolvimento do roteiro. Vale destacar, ainda, pelo fato de o trabalho ser coletivo, que a maior dificuldade sentida pelos conjuntos de criadores sempre se ateve à criação da fábula. No geral, parece que muitos perderam a capacidade de síntese, a partir de critérios definidos. Com professores, a maior dificuldade, talvez, nesse processo se deva ao fato de a informação, segundo a qual a fábula corresponde à alardeada moral da história, encontrar-se acomodada nas estruturas mentais (que, de certa forma, sempre subsumi o ideológico ou o naturaliza)<sup>14</sup>. Ainda, acerca do conceito de fábula e sua importância, Bertolt Brecht, entre outras informações, lembra que:

14. PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. A obra apresenta excelentes pistas históricas, análises e conceitos para não se cair na esparrela moralista da fábula ou no texto com função utilitarista.

O ingênuo é a característica da nossa maneira de representar. Nos nossos espetáculos, primeiro narramos a história, a fábula. Os efeitos artísticos e as ideias podem resultar depois, mas o trabalho primordial é a narrativa do acontecimento particular. (apud DORT, 1980, p. 177).

\* 3.1.1 *A menina das borboletas*, de Roberto Caldas. São Paulo: Paulinas, 1990<sup>15</sup>. Caso a obra não seja encontrada, as 23 pranchas podem ser conferidas no seguinte endereço eletrônico: <<http://picasaweb.google.com/colecoesinfantis/AMenina-DasBorboletas>>.

15. Escuso-me publicamente por não mencionar os prenomes dos participantes que elaboraram as Sínteses apresentadas na sequência. Ocorre que, na mencionada publicação da FDE, de que lanço mão, não consta o nome completo de todos. De qualquer modo, também, publicamente, registro meus agradecimentos.

Trata-se de obra sem texto, construída por meio de imagens; adequada, portanto, para crianças não alfabetizadas. A seguir apresenta-se sua estrutura:

1 - Fábula: Uma menina, ajudada por um passarinho e várias borboletas, consegue cultivar um jardim de margaridas.

2 - Enredo: Apesar da ação destruidora dos homens e de um cachorro, uma menina persistente consegue formar e manter um jardim de margaridas, ajudada por um passarinho e várias borboletas.

3 - Estrutura dramática: Constituída por 23 pranchas desenhadas, a narrativa visual, que não precisa ser descrita quadro a quadro, apresenta a seguinte história:

a – QUEM - Menina, Passarinho, Borboletas (podem ser feitas por pessoas, por manipulação, projeção...), Mulher, Homem, Garoto, Cachorro.

b – O QUÊ - plantio, destruição; replantio, com novos cuidados, destruição; replantio, com cuidados ainda maiores e florada.

c – ONDE - em um terreno (pode ser uma praça).

4 - Roteiro (dividido em quatro cenas):

- ★ 1ª cena - uma menina entusiasmada, acompanhada por algumas borboletas e observada por um passarinho, planta uma margarida e retira-se.
- ★ 2ª cena - uma mulher, distraída, passa com seu carrinho de feira sobre a margarida; em seguida, vem um homem e pisa na flor. Um garoto passa com sua bicicleta sobre a flor. Finalmente, surge um cachorro e faz xixi no que sobrou da flor destruída.
- ★ 3ª cena - com novos cuidados, a menina replanta a flor usando uma pazinha, construindo uma cerquinha sobre ela. Na sequência, traz novas mudas, uma mala, cobertores, travesseiro e um guarda-chuva.
- ★ 4ª cena - comemoração. Pelos cuidados tomados, uma bela florada nasce.

- ★ **3.1.2 *As memórias da Bruxa Onilda***, de E. Larreula e R. Capdevila. São Paulo: Editora Scipione, 1992.

A obra apresenta a história de uma bruxinha absolutamente adorável, cuja série de textos é destinada, sobretudo, para crianças que já têm domínio de leitura, se bem que o pre-

ponderante na obra são as imagens. Desse modo, trata-se de um texto com equilíbrio entre texto escrito e iconográfico (ilustração).

1 - Fábula: Uma bruxa conta/narra a história de sua vida desde seu nascimento até seu primeiro ano de vida.

2 - Enredo (aqui apresentado em primeira pessoa): Minha mãe, a bruxa Bruxolona, sentiu a necessidade de uma herdeira. Fez o necessário para que eu nascesse. Apressada, nasci dois antes do previsto na copa de uma árvore, já vestida de bruxinha. Muitos vieram me visitar, fazendo uma grande festa.

3 - Estrutura dramática:

ONDE?	O QUÊ?	QUEM?
Na casa dos bruxos	Perpetuação da espécie (dos bruxos)	Mãe, tias, avós (família matriarcal)
Na copa da árvore	O nascimento da bruxa Onilda	Bruxa Onilda e a mãe Bruxolona
Na casa dos bruxos	Festejar	Família e comunidade de bruxos
Na casa dos bruxos	Aprender	Bruxa Onilda - mãe Bruxolona e tias-avós
No jardim	Passear	Bruxa Onilda - mãe Bruxolona
Na casa dos bruxos	Comemorar aniversários	Família
No chiqueirinho	Quebra do ovo	Bruxinha e coruja

- \* **3.1.3 Flor telefone, moça, de Carlos Drummond de Andrade.** Por tratar-se de um conto bastante conhecido e apreciado, a obra pode ser encontrada em várias em várias antologias de contos brasileiros.

Pela temática, a obra costuma ser bastante apreciada por adolescentes.

1 - Fábula: Uma moça estranha acaba morrendo por ter retirado uma flor de um túmulo.

2 - Enredo: Uma moça estranha, morando perto de um cemitério, costumava passear por ali. Certa tarde, distraidamente, retira uma flor de uma sepultura. A partir daí, passa a receber ligações telefônicas em que uma voz (surda, distante,

suplicante) a pressiona para devolver a flor roubada. Acreditando tratar-se de um trote, no início, a moça não dá grande atenção ao fato. Entretanto, a insistência das ligações, sem que a moça consiga resolver o impasse, faz com que ela defina e morra.

3 - Estrutura dramática:

QUEM	O QUÊ	ONDE
A moça	Passeia e tira uma flor de uma sepultura	cemitério
A moça	Recebe um telefonema cobrando a flor: pensa ser um trote. Depois de algum tempo, a moça preocupa-se com a voz e deixa de dormir	em casa
A moça	No quinto/ sexto dia, a voz passa-lhe uma descompostura	em casa
A moça	Avisa a todos sobre o sucedido	em casa
O pai e o irmão	Ameaçam e passam a investigar a voz suplicante	em casa
A voz	Insiste no pedido: quer a flor	em casa
A família	Queixa-se à polícia	delegacia
O pai Um funcionário	Recorre à companhia telefônica. Funcionário declara problemas técnicos para não investigar	companhia telefônica
A moça	Perde apetite e coragem; sente-se escravizada pela voz	em casa
O irmão	Verifica haver plantas em 5 sepulturas, por onde a moça passeara no fatídico dia	no cemitério
A mãe	Compra 5 colossais ramalhetes e os coloca sobre as 5 sepulturas	no cemitério
A voz	Não se deixa subornar: nenhuma outra flor lhe convém	ao telefone
O pai	Recorre ao espiritismo como última cartada	centro de umbanda
A voz	Continua surda, suplicante, cobrando a flor	ao telefone
A moça	Morre exausta, ao fim de algum tempo	em casa

Faz-se necessário destacar que a estrutura básica pode servir para receber novos acréscimos tanto de modo mímico, quanto dialogado, a partir de critérios que redimensionem o exercício cênico. A voz pode ser apresentada por uma sombra, um espectro, uma projeção... Nos diversos espaços de ação, novas personagens podem surgir. Pode-se ou não contar com a apresentação de um narrador.

- ★ **3.1.4 Quem conta um conto...**, de Machado de Assis. Por tratar-se de um conto bastante conhecido e apreciado, a obra pode ser encontrada em várias antologias de contos brasileiros.

Pela temática, a obra costuma ser bastante apreciada por crianças, adolescentes e adultos. Desse modo, e tendo em vista assuntos atinentes a cada faixa etária, a partir da estrutura destrinchada – que de fato é excelente –, pode-se incorporar a ela vários assuntos.

1 - Fábula: Um major, atingido por uma calúnia, confirma pormenorizadamente as circunstâncias que produziram um “boato“ envolvendo o nome de um ente querido.

2 - Enredo: o major Gouveia, ao tomar conhecimento de um comentário maldoso envolvendo o nome de sua sobrinha, percorre toda a “rede de intriga”, interrogando, um a um, os envolvidos. Descobre, finalmente, que um seu inocente comentário teria dado origem a um processo crescente de fofoca.

3 - Estrutura dramática:

QUEM	O QUÊ	ONDE
Luís da Costa, Major, mais quatro pessoas	Comenta/ ouvem	Loja do paula brito
Major e os outros	Retruca e interroga luís	Idem
Major e Luís	Procuram pelo sr. Pires	Rua dos pescadores (escritório); secretaria de justiça (escritório)
Major e Luís	Jantam no hotel	Restaurante do hotel
Major e Luís	Procuram pelo sr. Pires	Praia grande (casa do sr. Pires e casa do dr. Oliveira)
Major, Luís e Pires	Conflito: quem disse o quê?	Casa do dr. Oliveira
Luís da Costa	Some	Barca de niterói

Major e Pires	(À pé) dirigem-se a catumbi à procura do bel. Plácido	Carro/ trajeto
Major, Pires e Plácido	Conflito: quem disse o quê?	Casa de plácido
Major e Plácido	À procura do capitão soares (em mataporcos)	Rua/ trajeto
Major, Plácido e Capitão	Conflito: quem disse o quê?	Casa do capitão soares
Major e Capitão Soares	(De carro) dirigem-se a rio comprido	Rua/ trajeto
Desembargador e coadjutor	Jogam gamão	Casa do desembargador
Major, Capitão e Desembargador	Resolução do quem disse o quê?	Idem
Major	Reflete	Cama

Vale ressaltar que o conto de Machado de Assis tem uma estrutura impecável, interessante. A partir de tal estrutura, pode-se também improvisar acerca de algum assunto relevante para o grupo que experimenta a obra. A questão da fofoca é sempre atual; perversamente moral, na totalidade das vezes; e sempre danoso para os praticantes (e não apenas para o alvo delas).

★ **3.1.5 A quinta história**, em *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

Originalmente, o texto foi publicado no *Jornal do Brasil*, com o nome de *Uma história em cinco relatos*. Sua narrativa polissêmica e enigmática está dividida em cinco partes rigorosamente. Em tese, na “aparência fugidia das coisas”, os cinco relatos apresentam as investidas de uma mulher “que se queixa em abstrato de baratas”, alguém (uma Senhora diz-lhe para misturar, em doses iguais: gesso, farinha e açúcar). De abstratas, as baratas tornam-se dela também quando a protagonista começa a pesar e a medir os ingredientes “numa concentração um pouco mais intensa”. Baratas, no caso, assemelham-se aos males secretos que “dormiam de dia” e “sobem pelos canos enquanto a gente cansada, sonha”. Mas, “Como para baratas espertas como eu”..., a barata é ressignificada de uma malha de símbolos, passando por múltiplos estados aflitivos, o inseto transforma-se em alegoria. A mulher queixosa mata enquanto dorme! Depois, sonolenta, contempla sua obra: “[...] distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora.” Ela sabe

como foi aquela última noite, ela sabe “da orgia no escuro”, ela sabe como se deu o assassinato às baratas sem terem tido “a intuição de um molde interno que se petrificava”. A constatação a perturba, sobretudo, pela dupla vida de feiticeira que talvez tenha de levar a partir daquele momento; mas, ao mesmo tempo, a faz estremecer de prazer:

[...] o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi! E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (LISPECTOR, 1992, p. 103).

Como se pode depreender, trata-se, de fato, de uma obra densa, complexa e palimpsesta, posto serem múltiplas as suas camadas de significação. Decorrente de um processo de oficina, já mencionado, uma das soluções propostas por grupo de professores foi:

- 1 - Fábula: Mulher, em meio a conflitos, na aparência, exteriores, busca soluções.
- 2 - Enredo: Mulher, em abissal conflito intro-externo (baratas), em meio a tentativas de reconstrução de seu “eu interior”, maquina, meticulosamente, formas de rearranjar-se. No intenso conflito que se instaura (alusão ao dedetizar), ela opta pelo parecer ao ser.
- 3 - Estrutura dramática: tendo em vista a narrativa ser dividida em cinco relatos, um dos grupos constrói uma grande teia (formada por barbantes). A mulher – em proposição mímica – transita apertadamente por entre os espaços possíveis, disponíveis. As “baratas”, nesse caso, são pessoas “vestidas” com cadeiras (cada participante-barata coloca seus braços no espaço dos braços das cadeiras. Seu dorso, portanto, agiganta-se e traz uma aparência repugnante). Pelas pressões recebidas pelas aparentes baratas, a mulher abandona-se... Despídos dos adereços, cada “barata”, em forma humana, joga-se sobre a Mulher, circunscrevendo-a em um círculo constituído por um pó branco. Esse processo ocorre lentamente, a partir da música *The civil war*, de Philip Glass e Robert Wilson (na condição de Leit motif – música tema).

#### 4. DE VOLTA AO COMEÇO, NO SENTIDO DE FINALIZAR (SEM PONTÃO FINAL) A PROPOSTA

Diversos são os caminhos do pensar e do construir partilhado em nossa vida. Fundamentado em algumas experiências anteriores, revisitadas criticamente – e convencido da pertinência da proposta –, o texto aqui apresentado objetivou, fundamentalmente, a sociali-

zação de uma proposta-processo que pode ajudar e enriquecer o trabalho do professor com a leitura e a atividade teatral na escola. Múltiplas são as formas para adaptação de textos literários, então, o aqui exposto configura-se como uma possibilidade.

Como sabem todos aqueles que foram estudantes ou professores, os espetáculos teatrais ao serem apresentados transformam-se, sim, em momentos e espaços de festa dentro da escola; em espaços de troca, de celebração, em espaços onde o conceito de (in)completude de cada sujeito ganha novas determinações, instâncias e naturezas plurais.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA



ANDRADE, Carlos Drummond de. "Flor, telefone, moça". In: RAMOS, Ricardo (org.). **A palavra é... mistério**. São Paulo: Scipione, 1988.

ASSIS, Machado de. "Quem conta um conto...". In: RAMOS, Ricardo (org.). **A palavra é... humor**. São Paulo: Scipione, 1988.

BRAYNER, Sônia. Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Fortuna crítica, v. 1).

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, Diana L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. (Grandes Cientistas Sociais, 50).

CALDAS, Roberto. **A menina das borboletas**. São Paulo: Paulinas, 1990.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DORT, Bernard. **Leituras de Brecht**. Lisboa: Forja, 1980.

EAGLETON, Terry. **Ideia de cultura**. São Paulo: Edunesp, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LARREULA, E.; CAPDEVILA, R. **As memórias da bruxa Onilda**. São Paulo: Editora Scipione, 1992.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LISPECTOR, Clarice. "A quinta história". In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Siciliano, 1992.

LOPES, Joana. **Pega teatro**. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular, 1981.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MATE, Alexandre. "O teatro em revista". In: KERR, Dorotéa Machado (Org.). **Cadernos de Formação - artes**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Unesp (Pró-Reitoria de Graduação), 2007.

MATE, Alexandre. Processos e transversalidades do teatro no ocidente. In: TOZZI, Devanil et al. (Org.). **Teatro e dança: repertórios para a educação**. São Paulo: FDE, 2010.

MATE, Alexandre; COSTA, Iná Camargo. **Teatro: um espaço para a literatura**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1992.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZILBERMAN, Regina et al. (Org.). **Leitura na escola na escola: as alternativas do professor**. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.