

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

SAMIR YAZBEK

*Dramaturgia em movimento*

*(Tradição e ruptura na escrita teatral contemporânea brasileira)*

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

*Dramaturgia em movimento*

*(Tradição e ruptura na escrita teatral contemporânea brasileira)*

Samir Yazbek

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza  
Andrade

São Paulo

2017

**RESUMO**

Pretendemos, com este trabalho, sondar as possibilidades de experimentação e de renovação da escrita teatral brasileira, analisando o jogo entre tradição e ruptura no campo da linguagem dramática, sobretudo ao longo das últimas cinco décadas, investigando a noção de individuação autoral, o uso da palavra e os gêneros dramáticos.

**ABSTRACT**

We intend, in this essay, to search out for possibilities of experimentation and renovation of Brazilian theatrical writing, analysing the relationship between tradition and rupture in the field of dramaturgical language (mostly throughout the last five decades) and investigating the notion of authorial individuation, specifically dramatic use of language and dramaturgical style.

## ÍNDICE

Agradecimentos (6)

Introdução (7)

I – Individuação autoral (19)

II – Múltiplas palavras (38)

III – Gêneros em Transe (53)

Conclusão (80)

Bibliografia (85)

Páginas da Internet (91)

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, que se mostrou sensível à ideia de que a dramaturgia contemporânea brasileira merecia e carecia de ser estudada no âmbito da academia, ajudando-me, sempre de forma paciente e dedicada, a ser criterioso na abordagem desse assunto.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), com seus professores e funcionários, que fortaleceram as bases desta Dissertação.

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti e ao Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida, pelas pertinentes observações, por ocasião da qualificação desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa que me foi concedida para a escritura deste trabalho.

Ao Mustafá Yazbek, por ter sido o primeiro a me apresentar o universo das letras.

Ao Antunes Filho, a melhor escola de dramaturgia que eu poderia ter tido.

À Lígia Cortez, que me fez perceber que este estudo seria uma consequência natural da minha trajetória.

Ao Antônio Duran, pelas sugestões de leitura para esta Dissertação.

À Juliana Fonte, que me amparou com o seu carinho e o seu amor, além de suas leituras e apontamentos para este trabalho.

Aos dramaturgos de ontem, de hoje e de sempre, que me inspiraram com os seus textos.

Aos encenadores, intérpretes, artistas, amigos, familiares, instituições públicas e privadas, que me apoiaram no desenvolvimento da minha dramaturgia, ofício que me levou a realizar esta pesquisa.

## INTRODUÇÃO

Pretendemos, com este trabalho, analisar a função e a pertinência da dramaturgia brasileira, considerando, sobretudo, o panorama do teatro contemporâneo, das últimas cinco décadas.

Com “dramaturgia”, que em grego significa “escrita da ação”, referimo-nos ao tipo de texto que contém uma intencionalidade expressiva unificadora, servindo como partitura para um espetáculo, estabelecida por um único autor ou por um processo colaborativo.<sup>1</sup>

Essa partitura, criada, a princípio, para ser seguida pelos encenadores e pelos intérpretes, pode configurar-se por meio das palavras ditas pelas personagens ou rubricadas; um conjunto de signos verbais destinados à representação cênica de caráter totalizante.

Também desejamos sondar as possibilidades de experimentação e de renovação da escrita teatral brasileira, a partir do jogo entre tradição e ruptura no campo da linguagem dramática, por meio da noção de individuação autoral, do uso da palavra e dos gêneros dramáticos.

Este estudo parece-nos importante, antes de tudo, por levar-nos a aprofundar a noção de imaginário dramático em consonância com a matéria social, contrapondo-se ao imaginário já tão consolidado, entre nós, da Indústria Cultural, quase sempre a serviço do consumo desenfreado não só de produtos, mas de ideias e de sentimentos.

Em relação ao imaginário da Indústria Cultural, Debord (1997, p. 19) já nos alertava:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade

---

<sup>1</sup> Embora o “processo colaborativo” seja uma expressão que ganhou força a partir dos anos 90, no Brasil, é importante situar sua aparição como extensão da “criação coletiva”, que remonta aos anos 60, com o grupo Oficina, entre outros, alcançando os anos 70 e 80, com os grupos Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga, Ponkã, Ornitorrinco, entre outros. Tanto a criação coletiva quanto o processo colaborativo denotam um formato de criação teatral em que os agentes envolvidos na realização de um espetáculo (diretor, intérpretes, cenógrafo, iluminador, sonoplasta etc.) são os responsáveis por sua dramaturgia. No processo colaborativo, torna-se mais importante a figura de um autor, normalmente um dramaturgo, a quem cabe a organização do texto final, considerando os seus próprios estímulos e ideias.

moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir.<sup>2</sup>  
O espetáculo é o guarda desse sono.

Para aproximarmo-nos da natureza da linguagem dramatúrgica, considerada, nesta pesquisa, como um gênero litero-teatral, lembremos as palavras do escritor argentino Jorge Luis Borges, ao dizer que “a literatura não é outra coisa senão um sonho dirigido”.

Associadas, na *Poética* de Aristóteles (2005), à *mímesis* (imitação), as noções de representação e o uso da palavra serão tratados, neste trabalho, como alicerces da linguagem dramatúrgica, sem, necessariamente, relacionarem-se ao gênero dramático ou à estética realista/naturalista, e sem se intimidarem com as teorias teatrais contemporâneas, fortemente enraizadas nas práticas e nas reflexões do teatro nacional, operando com conceitos como “apresentação”, “vivência”, “performatividade” etc.

Outra noção com a qual lidaremos é a de “personagem”, com variações desse termo, como veremos, considerando desde a unidade do sujeito clássico burguês até a problematização desse sujeito por filósofos como Marx, Nietzsche e Kierkegaard, assim como por filósofos da escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer e Benjamin) e pelos Pós-Estruturalistas (Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault e Lyotard), que apregoaram a “morte do sujeito” como uma certeza filosófica.

A influência dessa referência à morte do sujeito, que tanto contaminou a prática do teatro brasileiro, sobretudo a partir dos anos 60, embora possa propiciar novas percepções a respeito da noção de personagem, além de alterar o entendimento de outros conceitos dramatúrgicos, necessita ser refletida com maior apuro, para garantir que as obras sejam plasmadas por um autêntico gesto de criação.

Situando melhor nossa perspectiva em relação às personagens, recordemos Arendt (2011, p. 18), que resgatou a expressão “mentalidade alargada”, de Kant (em *Crítica da faculdade do juízo*), estimulando-nos a imaginar a realidade a partir do lugar e da posição do outro, sendo que esse processo, ainda que sujeito às mais distintas visões autorais, é o que mais parece se afinar às linguagens dramatúrgica e teatral.

---

<sup>2</sup> Acreditamos que esse “desejo de dormir” ganhou proporções alarmantes com o advento da internet e das novas tecnologias midiáticas, que dominaram a sociedade brasileira a partir dos anos 80.

Essa visão kantiana, potencializada por Arendt, também estimula-nos associar a dramaturgia, de forma geral, a uma tentativa de racionalidade e, sobretudo, de objetividade diante da realidade, tanto quanto são capazes a filosofia e a ciência, entre outras atividades relevantes para o pensamento humano e a vida em sociedade.

Especificamente em relação à construção das personagens, no âmbito da linguagem dramaturgic, parece-nos que a expressão “mentalidade alargada” levou um autor como Ésquilo, no século V. a.C, a escrever *Os persas*, privilegiando a dor dos “bárbaros” persas na guerra contra os “civilizados” gregos, seus conterrâneos.

De forma geral, trata-se de um esforço de, por meio das personagens, valorizarmos as alteridades, num processo de criação que, para plasmar o imaginário dramaturgic, costuma mesclar a observação da realidade com a experiência do autor.

Quanto à experiência, é comum haver dramaturgos que, na composição de suas obras, utilizem elementos autobiográficos de forma mais ou menos consciente.

Sobre essa mescla entre elementos de diversas procedências, na caracterização das obras dramaturgic, é exemplar a resposta do norte-americano Tennessee Williams, representante do realismo poético, a uma jornalista que lhe perguntara a respeito de uma peça sua (*Um bonde chamado desejo*) ser ou não autobiográfica: “Blanche sou eu”.<sup>3</sup>

Mesmo em contextos teatrais normalmente pouco associados à escrita autobiográfica, como a tragédia grega antiga, é possível detectar, na composição de algumas peças desse período, a clara presença de elementos autorais mais subjetivos.

Sobre essa tendência, Lesky (2006, p. 184), ao término de seu estudo sobre Sófocles, ao analisar *Édipo em Colona*, identifica uma congruência entre a visão de mundo do autor e a visão de mundo da personagem Édipo, ambos no “limiar da morte”:

*Édipo em Colona* nos é muito caro, mas o é também como peça da manifestação sofocliana de vida. Também o poeta encontrava-se ao limiar da morte, quando tornou a escrever sobre Édipo. E no anelo da morte, com que seu herói procura o repouso e a quietude, após as tormentas da vida, na região ática de Colona, podemos distinguir a própria voz de Sófocles. Muito lhe dera a vida, mas também para ele constitui o supremo fim da sabedoria este anseio de suspensão na paz incondicional da morte. Falando-nos diretamente, como poucas vezes em suas obras, anuncia esse desejo no terceiro estásimo:

<sup>3</sup> Referência à personagem Blanche Dubois, de *Um bonde chamado desejo*, do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, dirigida por Elia Kazan, em 1947, na Broadway, Nova Iorque (EUA).

Quem quer demais,  
 E em sua vida não observa a justa medida,  
 É desastrado ou assim se me revela.  
 Porque muito se acumula nos longos dias,  
 E está mais perto da dor.  
 Mas a sede da alegria, mal a vê,  
 Tão logo se caia no excesso.  
 E no fim, quando Hades aparece,  
 Sem canto nupcial, sem lira, sem nada,  
 nos vem um auxiliar,  
 para todos igual, a morte.

No entanto, parafraseando Adorno, a dramaturgia só será autobiográfica, num sentido mais universalizante, na medida em que puder sedimentar a matéria social de sua época, e é sem perder isso de vista que, sobretudo no primeiro capítulo, falaremos em “individualização autoral” e, conseqüentemente, em “imaginação autoral”.

O sentido da palavra “autoral”, neste estudo, em nada inferirá uma visão de mundo mais explícita por parte do dramaturgo, uma vez que, como já frisamos, consideramos a dramaturgia um gênero lítero-teatral, cujo discurso caracteriza-se pelo todo da obra, dado, por sua vez, por personagens em ação, e não pela defesa de um ponto de vista unívoco.

A capacidade de metamorfosear-se em personagens em ação, aliás, parece-nos ser um dos principais atributos da linguagem dramática, consistindo, talvez, no maior desafio lançado ao dramaturgo.

Para dimensionar a grandeza desse desafio, lembremos Pessoa, diferenciando-se de Shakespeare, não sem admiração, ao dizer que criava “um drama em gente, em vez de em atos”.<sup>4</sup>

Uma tendência contemporânea que costuma inibir o desenvolvimento da dramaturgia condena seu caráter mimético, de origem aristotélica, ao defender que as vozes periféricas só devem ser representadas por si mesmas, estabelecendo uma estética, se assim podemos chamar, mais próxima ao “teatro-documentário”, a “docuficção” ou a “autoficção”.

---

<sup>4</sup> Por hora, basta utilizarmos o conceito de “personagem” para as figuras de ficção criadas pela imaginação de um autor. No entanto, ao longo desta pesquisa, para designar, sobretudo, figuras de ficção que não remetam necessariamente a seres antropomorfizados, recorreremos a outros conceitos.

Parece-nos temerário aceitar que um negro só possa falar em nome dos negros, ou um *gay* em nome dos *gays* etc., algo que, a nosso ver, corrobora a vertente mais narcísica do teatro em geral, e da dramaturgia em particular, aquela que, no limite, comunica-se apenas com os seus pares, num conagraçamento que, muitas vezes, parece-nos inócuo, por pouco contribuir com a valorização dessas mesmas vozes periféricas.

Isso sem contar a submissão à realidade, seja ela de que tipo for, que nos parece inerente a esse tipo de proposta, minando, muitas vezes, o desejo de transformação dessas mesmas realidades. Nossa defesa da imaginação, portanto, tem mais a ver com o intuito de vislumbrar novas realidades do que em acomodarmo-nos com as que temos.

Não se trata, como pode parecer à primeira vista, de defendermos uma dramaturgia que privilegie a temática social ou política acima das outras, mas sim de tentarmos estimular um universo ficcional autônomo, que possa contribuir com a mediação da realidade, por meio da representação cênica de caráter totalizante.

Outra tendência contemporânea que, de certa forma, tem limitado as experimentações dramatúrgicas configura-se por meio de monólogos inspirados na “crise do diálogo”, não tanto, como muitas vezes se diz, por conta da penúria econômica que envolve a produção de um tipo de teatro mais experimental, ou mesmo por necessidades expressivas dos criadores, mas por questões meramente formais.

Ao se radicalizar a ideia da “morte do sujeito”, é natural que desapareça qualquer possibilidade de diálogo, produzindo estruturas dramatúrgicas que praticamente se resumem a solilóquios, justaposição de falas independentes ou até mesmo à profusão de ações físicas e movimentações cênicas dos mais variados tipos.<sup>5</sup>

Frisemos que, nesta pesquisa, a palavra será privilegiada de um modo que, em muitas esferas do nosso teatro, já não se encontra mais presente, sobretudo se

---

<sup>5</sup> O autor deste trabalho se recorda de um curso de dramaturgia que ministrou, anos atrás, para professores da rede pública de ensino de São Paulo, com o intuito de que esses professores orientassem seus alunos na arte de escrever para o teatro. Mal os trabalhos tinham começado, ouviu-se a voz de um desses alunos proclamar, em alto e bom som, que “o diálogo estava morto”. O autor desta pesquisa recorda-se de não ter conseguido, de imediato, articular palavra, na medida em que não parecia nada fácil compreender de onde aquele indivíduo tirara tal conclusão. O que se descobriu, sobretudo por outras intervenções daquele mesmo aluno, é que ele ecoava, talvez sem o saber, as ideias de Peter Szondi (2001), em *Teoria do drama moderno: 1880-1950*, que analisava, entre outras questões relevantes para a dramaturgia, a crise do “drama rigoroso”, incapaz de lidar com conteúdos antidramáticos, que começavam a despontar na Europa, no fim do século XIX. Pela observação genérica, comprovava-se não apenas o precário entendimento que aquele aluno tinha a respeito de uma teoria teatral, tirando-a do contexto em que fora produzida, mas também a força com que essa mesma teoria ronda os objetos de criação, impedindo, na maioria das vezes, que a experiência genuína conduza a uma estética singular.

considerarmos a prevalência das imagens como meios de expressão e de comunicação, o que, por sua vez, tem envolvido as mais diversas manifestações artísticas e culturais contemporâneas.<sup>6</sup>

Nossa fé no poder da palavra (o *logos* grego) inspira-se na importância que ela tem tido não só para a literatura em geral, mas para a ciência, a filosofia, a religião etc., procurando dizer o que está, justamente, além (ou aquém) da palavra, contribuindo para o aprimoramento da capacidade cognitiva dos seres humanos, consolidando-se como uma importante ferramenta de apreensão do mundo e de nós mesmos.

Outro objetivo desta Dissertação é ampliar o estudo dos gêneros dramaturgicos, ultrapassando o raciocínio simplista que costuma associá-los, sobretudo no Brasil, exclusivamente à comédia e ao melodrama, desconsiderando a complexa produção da modernidade, sobretudo a partir de William Shakespeare, que rompeu com alguns dos principais parâmetros aristotélicos, influenciando inúmeros autores contemporâneos.

Ao mesmo tempo, inquiriremos o preço que se costuma pagar ao lidarmos com certas teorias teatrais estrangeiras relacionadas à escrita teatral pós-dramática, sobretudo quando se ignora o gênero dramático, de origem aristotélica.

Em meio às inúmeras influências formais que um dramaturgo costuma sofrer, lembremos aquelas que são oriundas das escritas hegemônicas de seu tempo, levando-o a forjar seu estilo a partir da maneira como se relaciona, justamente, com essas escritas, considerando a importância tanto dos gêneros quanto das estéticas.

Tchékhov, por exemplo, no fim do século XIX, na Rússia, para poder criar as suas obras-primas (*A gaivota*, *As três irmãs*, *Ivanov*, *Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*), precisou exercitar-se em inúmeras peças de ato único, consideradas comédias realistas, sem maiores pretensões.

E Brecht, que será retomado com vagar no terceiro capítulo, na Alemanha do início do século XX, teve um percurso bastante errático até conseguir formular, segundo palavras de Bentley (1991, p. 313), a partir de *A ópera do mendigo*, que originou *A ópera dos três vinténs*, “o teatro Épico completamente desenvolvido”.

---

<sup>6</sup> É preciso considerar que a formação do autor desta pesquisa, no que diz respeito à dramaturgia e ao teatro em geral, determinante para o seu recorte, deu-se, a partir de 1985, sobretudo com a leitura dos clássicos da dramaturgia universal, numa coleção publicada pela Editora Abril, intitulada *Teatro Vivo*.

De forma mais ampla, este trabalho pretende levantar alguns argumentos estéticos, culturais, filosóficos, históricos, políticos, sociais etc., que nos permitam referenciar a dramaturgia como uma linguagem peculiar, ainda viva, digna de figurar, como aconteceu pelo menos até os anos 60, como uma relevante manifestação artística, embora sempre em consonância com a linguagem teatral.<sup>7</sup>

Pretendemos sondar em que medida a crise da dramaturgia ou, ao menos, a dificuldade de ela se impor no panorama brasileiro da atualidade significa uma defasagem perceptiva de nossos artistas, em relação à realidade, o que nos levará, em certos momentos, a encarar a noção de “pós-modernidade”, ou mesmo o teatro “pós-dramático”, de forma crítica.

Sobre a “pós-modernidade”, há uma definição de Bauman (1998, p. 133) que nos interessa, sobretudo por situar o papel da arte no mundo contemporâneo:

A obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de dar voz ao inefável, e uma conformação tangível ao invisível, mas é também (obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimizados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou forma e, desse modo, um constante convite a se unir no incessante processo de interpretação, que também é o processo de criação do significado.

Contudo, ao aprofundarmos a crise da dramaturgia há outras hipóteses que testaremos, entre elas, com já indicamos, a influência da Indústria Cultural, estimulada pelo neoliberalismo, forçando autores, na verdade, a todos os que integram a cadeia produtiva teatral, inclusive o público, em nome do sucesso a qualquer preço, a pactuar com estéticas populistas, considerando o espectador mais um consumidor do que um agente criativo.

No que diz respeito à atividade teatral e dramaturgica no Brasil, ao longo das últimas cinco décadas, há, com o aval e o estímulo de alguns acadêmicos e artistas, uma multiplicidade de processos de criação, quase todos de origem estrangeira, que, se não

---

<sup>7</sup> A perda de prestígio da linguagem dramaturgica, até onde se sabe, é um fenômeno mundial. No entanto, como já dissemos, o foco desta pesquisa é a realidade da nossa dramaturgia, nas cinco últimas décadas.

contradizem, ao menos rivalizam fortemente com o desenvolvimento da linguagem dramaturgica que, mesmo de forma frágil, já deitou raízes em nossa cultura teatral.<sup>8</sup>

Entre esses processos de criação destacam-se desde a “*performance art*” até o “teatro físico”, passando pelo “campo estendido”, “*site-specific*”, “teatro documentário” “teatro imersivo”, “teatro itinerante” etc., incluindo teatralidades contemporâneas que, em geral, privilegiam o uso das imagens e dos sons, para não falar da fisicalidade dos intérpretes, em detrimento da palavra.

Eco (1991, p. 93) nos ajuda a perceber como essas poéticas contemporâneas solicitam, de forma diferenciada, a participação do fruidor:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambiguidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes

Fernandes (2010), uma das autoras que tomaremos como referência para nosso estudo sintetizou boa parte dessas teatralidades, ou linguagens híbridas, às quais recorreremos para definir um campo estético-teatral com o qual dialogaremos.

Ao término da apresentação de seu livro *Teatralidades contemporâneas*, Fernandes (2010, p. XIV) dimensiona bem a natureza das manifestações que ela pretende abranger:

Revido os estudos compilados, posso afirmar que a investigação da teatralidade, que proponho no texto “Teatralidades Contemporâneas”, está em seu cerne e os atravessa como um veio subterrâneo. Mesmo quando não nomeada, essa “espessura de signos e sensações” que se liga a uma espécie de “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias e luzes” a que se refere Roland Barthes, direciona meu ponto de vista e organiza minhas indagações sobre a cena contemporânea.

---

<sup>8</sup> O percurso da linguagem dramaturgica, da forma como a entendemos, inicia-se com o nascimento da linguagem teatral, na Grécia antiga, passa por Shakespeare, no período elisabetano, até alcançar autores modernos e contemporâneos, sobretudo na Europa e nos EUA. Apesar de o Brasil ser relativamente jovem nessa cronologia, nossa dramaturgia tem se manifestado ao menos desde o Romantismo, no século XVIII, com autores como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, até o teatro contemporâneo.

Paradoxalmente, ao analisar a obra de Müller, Fernandes (2010, p. 157) frisa que, diferentemente do que se imagina, há um diálogo permanente entre a dramaturgia e a cena, em que não apenas a primeira influencia a segunda, mas o contrário também:

Em certo sentido, os textos do autor alemão são a prova de que os dramaturgos não ficaram alheios às modificações do espetáculo contemporâneo e parecem ter incorporado ao veículo literário os procedimentos criados por seus parceiros de cena, redefinindo assim os limites da textualidade dramática.

Essa referência ao diálogo entre a dramaturgia e a cena é importante para reforçarmos que a linguagem dramática não vive congelada no tempo, mas, ao contrário, é permeável ao contexto teatral de cada época, além de ser capaz de influenciá-lo, como tantas vezes já ocorreu ao longo da história teatral do Ocidente.<sup>9</sup>

A escrita dramática caracteriza-se por uma estreita relação com a linguagem teatral, ensejando, de acordo com o imaginário autoral, a figura de um intérprete diante de um espectador, partilhando de um mesmo espaço/tempo.

Sob essa ótica, recordemos a profícua associação que costuma existir, nos mais variados contextos teatrais, entre o texto e a *performance*, no sentido de uma peça poder ser alterada, mesmo depois de ter sido escrita, nos ensaios ou durante a temporada de um espetáculo, associação que pode ajudar a estabelecer uma relação mais produtiva entre a linguagem dramática e a prática dos processos colaborativos.

Isso sem contar a própria prática dos processos colaborativos, em que a dramaturgia é gestada nos ensaios, com a participação dos mais diversos agentes criativos.

Pretendemos, com esta Dissertação, sinalizar algumas das armadilhas mais frequentes em que boa parte de nossos teóricos e artistas, demasiadamente influenciados pelas teatralidades contemporâneas, costuma incorrer, ignorando as especificidades da linguagem dramática.

---

<sup>9</sup> Embora alguns conceitos discutidos neste trabalho possam ser empregados na análise de outras linguagens (cinematográfica, televisiva etc.), é no contexto da linguagem teatral que eles nos importarão.

O pensamento de Schwarz (2014)<sup>10</sup>, ainda que voltado à crítica literária, afastado, portanto, da tradição teatral, nos servirá de inspiração, na medida em que denuncia a força de certos “estrangeirismos” na percepção da realidade nacional.

Por outro lado, fugiremos de qualquer postura nacionalista ou xenófoba, tanto em relação aos conteúdos quanto às formas de uma possível dramaturgia, o que poderia redundar numa espécie de estética “neo-regionalista”, num tempo contaminado por correntes que unem rincões tão distantes, tanto no espaço quanto no tempo.

Também resguardaremos-nos de qualquer nostalgia reparadora em relação à dramaturgia aristotélica, o que impediria um diálogo estimulante com as teatralidades contemporâneas, fundamental para o desenvolvimento da nossa escrita teatral.

Nosso principal intuito talvez seja o de alertar para o perigo causado por um pensamento excludente, típico de uma “cultura de orelhada”, quando uma ideia, frequentemente mal interpretada ou mal assimilada, acaba por substituir a vivência e a técnica necessárias para o surgimento de novas éticas e estéticas dramáticas.

Algumas das tendências mais radicais, resistentes às experimentações dramáticas, têm se alimentado de outra ideia, bastante recorrente hoje em dia: a morte da ficção, e, (porque não dizer?), a morte da própria arte. É esse o quadro mais amplo que, de certa forma, interpelaremos com esta pesquisa.

Tomemos a reflexão de Danto (2006, p. 5) a respeito da morte da arte, relacionada ao espírito da pós-modernidade:

Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história.

Embora algumas abordagens desta Dissertação possam corroborar o ambiente sócio-cultural detectado por Danto, em que não há a “narrativa legitimadora” da arte, aceitar a “morte da ficção” como algo consumado parece-nos não apenas uma forma de submeter-se a Indústria Cultural, como também de conspirar, mais ou menos

---

<sup>10</sup> No artigo *As ideias fora do lugar*, de seu livro homônimo, Schwarz defende que o romance oitocentista brasileiro baseava-se numa visão de mundo europeia e liberal, ignorando a nossa realidade.

conscientemente, com certa perspectiva do teatro “pós-dramático”, em que o niilismo e o cinismo têm preponderado, desconsiderando que a noção de representação mimética, de origem aristotélica, ao menos em algum grau, está na base das artes performáticas como um todo, estranhando-nos que nelas se busque qualquer “realidade pura”.

Quanto à metodologia escolhida para a realização deste trabalho, analisando algumas das estéticas acima apontadas, relacionadas às teatralidades contemporâneas, faremos um inventário dos argumentos de alguns de seus principais defensores, demonstrando o quanto ignoram ou mesmo desqualificam as especificidades da linguagem dramaturgical, por motivos que procuraremos prospectar.<sup>11</sup>

Esta pesquisa abarcará três capítulos em que destacaremos três vertentes avessas à renovação da linguagem dramaturgical, consolidadas ao longo das cinco últimas décadas, algumas delas inspiradas em concepções que surgiram ou amadureceram entre o fim do século XIX e o início do século XX, na Europa.

Em cada um desses capítulos, apoiando-nos nas ideias de pesquisadores teatrais e dramaturgical das mais variadas procedências, com destaque para Bentley (1982; 1991) e Sarrazac (2002; 2012), além das reflexões de alguns dramaturgos nacionais e estrangeiros, procuraremos encetar argumentos que possam nos ajudar a clarear a importância da linguagem dramaturgical, mais ou menos próxima das teatralidades contemporâneas e dos processos colaborativos, produzida, em suas várias linhagens, sobretudo, por meio do constante jogo entre tradição e ruptura.

Primeiramente, no capítulo “**Indivuação autoral**”, discutiremos a vertente que questiona a noção de indivuação autoral, partindo das reflexões de Artaud (1984) e das ideias de Lyotard (1980), alcançando os grupos brasileiros que advogaram a favor dos processos de criação coletivos e colaborativos, tomando como exemplos paradigmáticos, respectivamente, o Oficina, nos anos 60, e o Vertigem, nos anos 90.

No capítulo “**Múltiplas palavras**”, investigaremos a vertente que subestima as palavras como instrumentos de expressão e de comunicação teatrais, privilegiando as imagens e os sons, além da fisicalidade dos intérpretes, partindo, novamente, da

---

<sup>11</sup> Não à toa se fortaleceu, ao longo das últimas décadas, a expressão “dramaturgo de gabinete”, que desabona o trabalho de um dramaturgo, como se esse vivesse alheio à cena de seu tempo, imerso em um imaginário que apenas corrobora modelos tradicionais, quando, na verdade, ao logo da história teatral, é o contrário que muitas vezes se deu: autores como Beckett, Brecht e Tchekhov, apenas para citar alguns, provocaram, a partir de suas obras dramaturgical, autênticas revoluções estéticas, tanto no campo da encenação quanto no campo da interpretação, o que veremos com mais vagar ao longo deste trabalho.

influência de Artaud (1984), passando pelas ideias de Grotowski (1971), entre outros, até atingir os trabalhos de encenadores como Antunes Filho, Gerald Thomas e Robert Wilson, além de teóricos brasileiros, como Ramos (2015).

Finalmente, no capítulo **“Gêneros em transe”**, aprofundaremos a vertente que restringe a dramaturgia nacional à comédia e ao melodrama, desconsiderando outras possibilidades relativas aos gêneros dramáticos, por conta da ausência, entre nós, da tradição dramática, de origem aristotélica, analisando a problemática influência das ideias de Szondi (2001) e de Lehmann (2001) na escrita teatral brasileira. O capítulo culmina numa breve análise da obra de Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha, considerados paradigmas de renovação dramática a partir do gênero dramático.

Na **“Conclusão”** sintetizaremos algumas ideias que possam servir de estímulo ao desenvolvimento da dramaturgia nacional, mais ou menos próxima das teatralidades contemporâneas e dos processos colaborativos.

A experiência e a reflexão do autor desta pesquisa, enquanto dramaturgo, suas conquistas e dificuldades no campo da escrita teatral, associadas à sua atuação enquanto diretor, intérprete e professor de dramaturgia, ao longo das três últimas décadas, serão invocadas sempre que ajudarem a vislumbrar, com maior nitidez, os dilemas implicados nesta discussão.

## I – INDIVIDUAÇÃO AUTORAL

No início do século XX, na Europa, as chamadas vanguardas históricas impulsionaram o pensamento de encenadores e pesquisadores teatrais que passaram a considerar a dramaturgia como algo anacrônico.

Uma das principais críticas feitas por expoentes do teatro europeu da época, como Appia, Craig e Meyerhold, atingia o cerne do processo de individuação autoral, o primeiro dos três aspectos da linguagem dramática que discutiremos neste trabalho.

Com “processo de individuação autoral” compreendemos a forma por meio da qual se plasma, numa obra dramática, uma intencionalidade expressiva unificadora.

Artaud (1984, p. 143), um dos criadores mais representativos desse “movimento”, condenava o processo de individuação autoral:

A composição, a criação (da obra teatral), ao invés de dar-se no cérebro de um autor, se dará na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo será tão rigoroso e determinado quanto o de qualquer obra escrita, mais uma imensa riqueza objetiva.

Outra investida contra o processo de individuação autoral foi feita pelos filósofos pós-estruturalistas, sobretudo a partir da década de 50.

Na esteira de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, que desconstruíram a aura do autor burguês,<sup>12</sup> procurando ampliar a autonomia do leitor diante de um objeto literário, Lyotard, dialogando com o pensamento de Artaud, concebeu a ideia de um “teatro energético”, que privilegiava a presença dos intérpretes em detrimento da *mimesis* das personagens.

O próprio Lyotard (1980, p.96) explicita bem essa ideia, ampliando sua crítica para outros agentes que integram o fenômeno teatral:

Al suprimir la relación de signo e su excavamiento, es la relación de poder (la jerarquía) lo que se hace imposible, y por consiguiente la

---

<sup>12</sup> Vale citar, a esse propósito, um trecho de Barthes (1988, p. 66), a respeito da “morte do autor”: “O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”.

dominación del dramaturgo + escenógrafo + coreógrafo + decorador sobre los supuestos signos, así como también sobre los supuestos espectadores.<sup>13</sup>

Ao considerar a linguagem teatral no contexto da “pós-modernidade”,<sup>14</sup> Lyotard parece ter antecipado o que Lehmann (2001) definiu como “teatro pós-dramático”, cujo livro homônimo, lido de forma apressada no Brasil (a ser deslindado no capítulo “**Gêneros em Transe**”), encorajou certa resistência ao desenvolvimento da linguagem dramaturgica.

O fato é que, no Brasil, ao menos desde o início do século XX, quase não havia criações teatrais desvinculadas da linguagem dramaturgica, e que valorizassem o processo de individuação autoral.

A partir dos anos 50, o teatro modernizou-se, em nosso país, graças ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que apresentou o melhor da dramaturgia mundial,<sup>15</sup> por meio de encenações esmeradas de textos estrangeiros e nacionais, a critério dos diretores italianos recém-contratados, além das atuações de alguns de nossos melhores intérpretes até hoje.

Nos anos 60, a dramaturgia brasileira começou a ganhar maior projeção graças ao Teatro de Arena, que lançou nomes importantes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), entre outros.

Mesmo fora do Arena, esse período revelou ou reafirmou nomes como Dias Gomes, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Suassuna, entre outros, seguidos, nos anos 70, por Consuelo de Castro, Leilah Assumpção, Zé Vicente, entre outros.

Ainda durante os anos 60, o teatro brasileiro, tanto o amador quanto o profissional, sofreu grande influência das teorias e das práticas estrangeiras, sobretudo

---

<sup>13</sup> “Ao suprimir a relação entre o signo e seu escavamento, é a relação de poder (hierarquia) que se torna impossível e, conseqüentemente, a dominação do dramaturgo + cenógrafo + coreógrafo + decorador sobre os supostos signos e também sobre os supostos espectadores”. (tradução do autor da Dissertação).

<sup>14</sup> Sobre a Pós-Modernidade, há um livro paradigmático de Lyotard, chamado *O pós-moderno* (1986).

<sup>15</sup> Só para se ter uma ideia, o TBC foi o responsável pela montagem de textos emblemáticos dos seguintes autores: Anton Tchekhov, Arthur Miller, Ben Johnson, Carlo Goldoni, Federico Garcia Lorca, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello, Máximo Górkí, Oscar Wilde, Tennessee Williams, além dos brasileiros Dias Gomes, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, entre outros.

as que ignoravam a importância da linguagem dramática, privilegiando, quando muito, a criação coletiva e, mais tarde, o processo colaborativo.

Entre essas vertentes que, a partir dessa época, marcaram o nosso teatro, estimuladas pela contracultura, destacava-se o grupo norte-americano Living Theatre, um dos mais importantes da criação teatral no século XX.

Arauto do que mais tarde seria chamado “criação coletiva”, o Living abalou as fronteiras até então excessivamente demarcadas entre arte/vida e palco/platéia, atacando, sobretudo, a noção de representação, valorizando a experiência e as sensações corpóreas do acontecimento cênico, postura que ajudou a caracterizar a linguagem do *happening*.

Essa forma de atuação gerou muitos incômodos, sobretudo nos dramaturgos de esquerda, que a consideravam alienada da política do país, ainda mais após o golpe civil-militar, em 1964.

Vianinha, um dos autores mais representativos desse movimento, em 1972, conclamou os artistas a compreenderem as ideias do Living para melhor respondê-las: “Quem continua esperando que a realidade se comporte como nós desejamos, perdeu seu ardor, sua confiança, sua capacidade de se colocar entre uma das muitas vozes e ações que fazem de nossa vida e de nosso futuro um resultado geral de nossa capacidade de nos aprofundarmos nas contradições vivas de nossa época”.<sup>16</sup>

Em depoimento ao autor deste trabalho (Yazbek, 2001, p. 180), Borghi, ao se referir à montagem de *Gracias, señor*, do grupo Oficina,<sup>17</sup> revela os contornos que a crise da linguagem dramática teve entre nós, muito por influência do Living Theatre:

A gente levava a platéia a participar de vários atos. Sacar quem você era, sacar sua identidade, sacar que aquilo era a sua couraça. Depois ter o desejo de descer aos infernos de Dante e visitar a tortura, a ditadura, para morrer e depois renascer no navio de Serafina, a utopia,

---

<sup>16</sup> Trecho do prefácio que Vianinha escreveu para a sua peça *Corpo a corpo*, publicada na Revista da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em 1972.

<sup>17</sup> *Gracias, señor* é um espetáculo de 1972, que marca a trajetória do Oficina. Realizado a partir da criação coletiva, a peça foi dirigida por José Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores do grupo, junto com Borghi. O Oficina, na cronologia que estamos estabelecendo, foi o grupo de teatro nacional que mais se destacou após o surgimento do TBC e do Arena. Sua produção inicial esteve atrelada à dramaturgia brasileira e estrangeira, com destaque para o espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, mas aos poucos foi se afastando desse modelo, culminando no esfacelamento do grupo, em 1972.

fazendo a comunhão dos corpos. Agora, quando eu falo, eu acho lindo. Mas na época eu me sentia proibido exatamente de fazer o que eu tinha descoberto de mais vivo, de mais palpitante, que era interpretar.

No depoimento citado, Borghi conta que, durante o contato com o Living, percebeu que deveria deixar o Oficina, por conta de uma discordância que começava a se intensificar em relação aos métodos adotados por Zé Celso, bastante influenciado pelo grupo norte-americano.

Segundo o ator, como emblema daquela discordância estava o desprezo à palavra, assunto que abordaremos no capítulo **“Múltiplas Palavras”**.

Por hora, ressaltemos a percepção de que, no panorama teatral brasileiro dos anos 80 e 90, sobretudo o paulistano, que serviu de base para este estudo, predominavam peças cujos processos de criação, coletivo ou colaborativo, redundavam em espetáculos imagéticos, de difícil apreensão intelectual ou, no extremo oposto, peças prolixas, de pouco ou nenhum interesse para o público em geral.

Relacionemos a dificuldade de “interpretar”, comentada por Borghi, com a crise da dramaturgia, que, no início dos anos 80, começava a se intensificar.

Pode-se atestar tal crise por meio de relatos da época, como os de Dias Gomes, Jorge Andrade, Plínio Marcos e o próprio Vianinha, entre outros que, diante da crescente desvalorização da linguagem dramática e, conseqüentemente, do processo de individuação autoral, foram aos poucos migrando para a televisão ou simplesmente abandonando o teatro, dedicando-se a outras atividades.

Sob essa ótica, Gomes (1998, p.349) fez uma síntese penetrante do teatro produzido durante os anos 80 e 90, abarcando a transição da ditadura civil-militar para o período da redemocratização:

A crise de criatividade em nossa dramaturgia – que se seguiu à perplexidade dos anos 80, após a abolição da Censura federal – acentuou-se na década de 90. A ditadura militar havia conseguido, na década de 70, “despolitizar”, impondo um modelo que lhe convinha, um teatro que nada questionava, nem mesmo sua razão de ser, direcionado para problemas intimistas, os autores voltados para seu próprio umbigo. Assim, o chamado “teatro político” ou o “teatro social” passaram a ser coisas do passado, o que até certo ponto seria admissível se essa visão não tivesse perdurado mesmo após a

redemocratização. Nos anos 90, observava-se que a ditadura conseguira até mesmo gerar, entre produtores e diretores, forte preconceito contra qualquer reflexão sobre nossa realidade. Pensar, refletir, questionar, debater passavam a ser verbos inconjugáveis, o teatro abria mão de seu poder de denúncia e conscientização por considerá-lo “fora de moda”. E, como deixava de pensar, abdicava também de qualquer perspectiva de solução para a crise de criatividade que o atingia.

Durante os anos 80, para quem pensasse em escrever para o teatro, existiam poucas referências além da de Nelson Rodrigues, considerado, àquela altura, por alguns dos críticos teatrais mais importantes do país, como Sábado Magaldi, e por um encenador representativo como Antunes Filho, o maior de nossos dramaturgos.

Entre o fim dos anos 80 e início dos 90, quando o autor desta pesquisa ingressava no teatro profissional, intensificava-se a migração de dramaturgos não só para a televisão, mas também para o cinema e outras mídias, ao mesmo tempo em que surgiam ou se fortaleciam, em São Paulo, alguns coletivos de teatro, entre eles a Cia do Latão, o Folias D’Arte, o Grupo Tapa, o Parlapatões, o Teatro da Vertigem, entre outros. Não era, em suma, um panorama favorável para quem quisesse se dedicar à dramaturgia.

A trajetória do Vertigem, capitaneado pelo diretor Antônio Araújo, é emblemática no que concerne a este trabalho, justamente por ter buscado conciliar, desde o princípio, em seus espetáculos, as teatralidades contemporâneas, muitas delas frutos de extensos estudos e práticas cênicas, com o processo colaborativo, sem deixar de considerar o texto como imprescindível ao fenômeno teatral.

O processo colaborativo, em geral, questionava a deferência que havia, no teatro nacional, em relação ao processo de individuação autoral,<sup>18</sup> passando a creditar a composição de um espetáculo ao conjunto de seus criadores, conforme deduzimos da reflexão do próprio Araújo (2011, p. 14), ao discorrer sobre o contexto que originou a expressão “processo colaborativo”:

Apesar de certa desconfiança e preconceito, naquele momento, com o termo *criação coletiva*, é incontestável nossa filiação a esse *modus*

---

<sup>18</sup> É importante frisar que esse movimento de valorização do texto sobre os demais elementos relacionados ao fenômeno teatral, que ficou conhecido, de forma geral, por “textocentrismo”, passou a ser muito criticado a partir do fortalecimento das teatralidades contemporâneas no teatro brasileiro.

*operandi* – ainda que tenhamos nos apropriado dele de uma maneira particular. Pois, apesar de não comungarmos da filosofia da extinção de papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas com limites menos estreitos e estanques. Daí praticarmos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos.

No entanto, a dramaturgia brasileira, já mais próxima, hoje em dia, dos processos colaborativos, relacionada às teatralidades contemporâneas,<sup>19</sup> faz-nos buscar novas sínteses em relação às formulações éticas e estéticas de sua linguagem.

No que diz respeito aos aspectos filosóficos, considerando o arco que vai de Artaud aos pós-estruturalistas, Baudrillard (apud SARRAZAC, 2013) reflete sobre a perda da noção de sentido, na cultura em geral, algo que atinge a essência da linguagem dramaturgica, sobretudo no que diz respeito ao processo de individuação autoral:

A profundidade não é mais o que era. Pois enquanto o século XIX assistiu a um longo processo de destruição das aparências em proveito do sentido, o século XX desenvolveu um processo gigantesco de destruição do sentido... em proveito de que? Não desfrutamos mais das aparências nem do sentido.

O fato é que as abordagens teatrais dos filósofos pós-estruturalistas, representadas neste trabalho por meio de Lyotard, foram, a nosso ver, demasiadamente valorizadas pelo teatro brasileiro dos anos 80 e 90, provocando, sobretudo, uma resistência ao processo de individuação autoral, o que o autor desta pesquisa pôde comprovar em suas inúmeras andanças teatrais, durante aquele período.

Essa reverência aos pós-estruturalistas nos faz pensar que boa parte da nossa prática teatral, assim como a nossa teoria, ignorou que havia, como ainda há, muito a ser conquistado, no teatro brasileiro, no que diz respeito à linguagem dramaturgica.

Ramirez (2004, p. 310)<sup>20</sup> fez uma síntese que descreve bem esse impasse:

---

<sup>19</sup> Considerando, ainda, as inúmeras influências estrangeiras que todos os anos aportam no país por meio de festivais, espetáculos, colóquios etc., além de diversos artigos, ensaios e críticas que circulam pela internet, criando uma vasta rede para aqueles que de alguma forma integram a atividade teatral brasileira.

<sup>20</sup> José Manuel Lázaro de O. Ramirez. *Fábulas Mutantes na Floresta Pós-Moderna: perspectivas da narrativa dramática na contemporaneidade*. 2004. Tese de doutorado (Doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Orientadora: Profa. Dra. Renata Pallottini.

Após múltiplas desconstruções contemporâneas, pode parecer que não há mais nenhuma base sobre a qual a dramaturgia deveria se sustentar. Não é precisamente esse o ponto de vista desenvolvido nessa pesquisa. Resgatamos uma última unidade básica que sustenta a existência da narração, seja qual for a maneira como ela se expresse: o conteúdo. No turbilhão de criações pós-modernas, o significado, aquele “querer dizer algo”, ainda é uma essência unificadora. Sem ele, a expressão dramática pode terminar se perdendo na sua própria formalidade.

As reflexões dos pós-estruturalistas certamente contribuíram, e ainda contribuem, para tornar vivo o fenômeno teatral, podendo até mesmo servir aos encenadores e intérpretes que buscam a seiva de onde brotam as ações e as palavras das personagens, sem contar os processos cênicos que se inspiram em seus preceitos.

Contudo, o que mais nos parece problemático é o caráter programático que o pensamento desses filósofos adquiriu entre nós, ignorando-se ou mesmo desprezando-se, quase como um *parti pris*, além do processo de individuação autoral, a noção de representação e o uso da palavra, desestimulando quem pretenda se dedicar à linguagem dramática, seja como criador ou mesmo como estudioso.

Não almejamos fazer a defesa de um tipo específico de dramaturgia em detrimento de outro, mas tão somente colaborar com a consolidação de uma atmosfera convidativa ao desenvolvimento da linguagem dramática entre nós.

Justamente por resgatar a importância do processo de individuação autoral, lembremos a parceria do Vertigem com Luis Alberto de Abreu, em *O Livro de Jó*, que estreou em 1995, uma das peças mais bem sucedidas na trajetória do grupo, além de uma das mais emblemáticas representações teatrais de um possível equilíbrio, quase sempre precário no teatro brasileiro da atualidade (e não só no brasileiro), entre o processo colaborativo, as teatralidades contemporâneas e a linguagem dramática.

Abreu é um dos mais prolíficos autores do teatro nacional. Iniciou sua trajetória no início dos anos 80, na região do ABC paulista, e harmonizou, desde então, duas vertentes do trabalho dramático: de um lado, seus textos mais autorais e, de outro, processos colaborativos com várias companhias teatrais, entre elas o Grupo Mambembe, a Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes e, mais recentemente, a Cia da Memória.

Mesmo em seus textos mais autorais, Abreu quase sempre esteve ligado ao trabalho de coletivos teatrais, sendo que suas obras, muitas vezes, partiram de estímulos ou convites desses coletivos, o que suscita, no âmbito desta pesquisa, uma perspectiva relevante, considerando-se a importância do trabalho de um dramaturgo que se relaciona tanto com o processo colaborativo quanto com as teatralidades contemporâneas.

Adaptado de uma passagem bíblica do Antigo Testamento, o espetáculo *O Livro de Jó* partiu de um convite do Vertigem. A ideia do grupo, à época, era realizar o segundo espetáculo da Trilogia Bíblica, que começara com a encenação de *O Paraíso Perdido*, que estreou em 1992, e se completaria com a montagem de *Apocalipse 1,11*, que estreou em 2000.

Publicado numa coletânea com catorze peças do autor, organizada por Nicolete (2011), o texto de *O Livro de Jó* é um exemplo de como a linguagem dramática pode dialogar com as teatralidades contemporâneas e com o processo colaborativo.

A partir da forma processional que a concepção de Araújo exigia da dramaturgia (o espetáculo acontecia ao longo de vários andares de um hospital desativado), o autor, recriando o texto bíblico em conformidade com a temática da Aids, então no auge de sua aparição pública, ao mesmo tempo em que aproveitava as sugestões dos colaboradores, enfrentava, entre outros desafios autorais, as já comentadas crises da personagem-sujeito e do diálogo dramático, de origem aristotélica.

Brito (1999)<sup>21</sup> realizou uma entrevista com Abreu, em que este aborda algumas das particularidades formais do texto de *O Livro de Jó*, evidenciando o trabalho de um dramaturgo que procura, por meio do processo colaborativo, plasmar a sua própria individualidade autoral, ainda que, exatamente sobre isso, ele pouco chegue a dizer:

Então, no Jó, há sempre a recuperação do “era uma vez”, porque o público está disperso, tem muita coisa para ver, e conclamo o público para entrar de novo na história, usando esse recurso. E todos os personagens contam uma história, e cada um de uma maneira diferente. Eles narram, mas tem que sofrer também a ação, porque senão não é teatro, é conto. E teatro exige a ação presente.

---

<sup>21</sup> Rubens José de Souza Brito. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999. Tese de doutorado (Doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Orientador: Jacó Guinsburg.

Essa resistência, se assim podemos dizer, em discorrer sobre o seu próprio processo de individuação autoral, faz-nos recordar a impressão que Magaldi manifestou em uma crítica escrita para o *Jornal da Tarde*, em 1983 (citada na tese de Brito), quando Abreu começou a despontar no cenário teatral brasileiro.

Acostumado com a produção de dramaturgos então reconhecidos, como Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, Suassuna, Vianinha, entre outros, Magaldi incomodava-se com a variação de temáticas e linguagens que a dramaturgia de Abreu apresentava desde a sua estreia, alguns anos antes: “Personalidade indefinida? Tentativa, no escuro, de dramaturgo que não encontrou seu estilo?”.

Essa é, evidentemente, uma apreciação bastante controversa, uma vez que tem havido toda uma linhagem crítica para a qual esse aspecto da autoria, em Abreu, relacionado à sua capacidade de se adaptar a projetos autorais tão distintos entre si, importa menos do que os resultados que ele costuma alcançar com os seus textos.

Na Folha de São Paulo, em 2002, na reestrela de *O Livro de Jó*, Sérgio Salvia Coelho não poupava elogios ao texto de Abreu:

Da crua fábula de Jó, que de próspero se torna o mais miserável dos homens devido a uma aposta entre Deus e o Diabo, talvez o que na Bíblia haja de mais próximo da tragédia grega, Abreu tirou um texto conciso e altamente poético, sempre elevado, sem nunca se tornar hermético: clássico, como o melhor Racine.

Em 1995, no jornal O Estado de São Paulo, Mariângela Alves de Lima detectava um denominador comum nas obras do autor, embora o fizesse, a princípio, pela via negativa:

No plano mais visível, suas peças não exibem a obsessão pela linguagem característica de boa parte da produção contemporânea nem os mergulhos no inconsciente coletivo com que bons dramaturgos, como Nelson Rodrigues, investigam a ligação entre a psicologia individual e as representações sociais. Desde o seu primeiro e bem sucedido trabalho profissional (*Bella ciao*, encenada em 1982), suas peças observam e problematizam certas constantes da cultura e da história brasileira. Eventualmente, pode trabalhar com abstrações intemporais como fez em *A Guerra Santa* (1993) ou em *O Livro de Jó* (1995).

Constata-se a qualidade do texto de Abreu já pela abertura da peça *O Livro de Jó*, retirada do livro organizado por Nicolete (2011, p. 485-486):

*A ação da peça se passa num hospital contemporâneo e Jó talvez seja um doente cuja proximidade com a morte faz perder a razão. Ou talvez não.*

*Exortação inicial – Mestre conduz o público, conclama-o à imaginação e rege o Coro da abertura.*

MESTRE – Benvindos todos

Atravessem esses umbrais

E colham toda esperança

Que puderem encontrar.

*(Faz uma reverência e cede passagem indicando o caminho)*

Por favor

Se lá fora a vertigem do dia

Nos arrasta, esgota, extravia

Tomai este lugar como porto,

Parada, descanso,

Como horto pleno de frutos e sombra,

Um sereno remanso.

*(Cruzam por ele dois padioleiros conduzindo um morto)*

A vocês peço somente tragam

O coração e mente

Muito bem enlaçados,

Porquanto um deles entende, o outro sente,

A mente avalia, o coração presente

E, se vossa razão aperfeiçoa,

O coração, com certeza, perdoa

A pobreza de nossa narração.

Olhem e vejam com os olhos da alma

A desesperançada calma de homens sem fé.

*(Com um gesto que abarca toda a área de representação. Entram padioleiros carregando uma maca com Ator-Jó deitado.)*

(...)

O fato é que, e aqui não podemos nos furtar de dizê-lo, na maioria dos espetáculos que assistimos nos anos 80 e 90, o processo colaborativo servia mais para

ocultar que, por meio da criação de um texto/espetáculo, se estabelecia, de forma disfarçada ou inconsciente (o que é bastante problemático, sobretudo do ponto de vista ético), um único processo de individuação autoral, seja o de um encenador ou o de intérpretes que tinham personalidade suficientemente forte para se impor aos demais, servindo o dramaturgo, nesses casos, como mero escriba das ideias dos outros.

Ou, de forma contrária, podia ocorrer, embora mais raramente, de o autor, nesse tipo de processo, acabar, novamente de forma disfarçada ou inconsciente (e outra vez problemática, do ponto de vista ético), por impor aos demais participantes, durante a criação de um texto/espetáculo, seu próprio processo de individuação autoral.

Às vezes, ocorria de o processo colaborativo não representar nem uma coisa nem outra, resultando numa espécie de *imbróglia* estético-ideológico, fugindo às exigências mais basilares da linguagem dramática, atribuindo ao espectador grande responsabilidade pela construção do sentido de uma obra, numa radicalidade, quando muito, inspirada nos conceitos de Eco (2005), conforme já demonstrou Matos.<sup>22</sup>

Ao questionar a ética nos processos colaborativos, Matos sintetiza algumas das armadilhas como autor e diretor do espetáculo teatral *Miopia*, que estreou em 2008, realidade que o autor desta pesquisa também pôde conhecer de perto, ao longo das três últimas décadas, sobretudo enquanto dramaturgo participante desse tipo de processo:

Como discutir com alguém que fundou o grupo? Como confrontar-se com aqueles que realizaram os testes de admissão para a entrada de novos atores no processo?

Há toda uma tradição da linguagem dramática que nasce com os gregos, e que vem se renovando ao longo de vinte e cinco séculos de história, com poucos períodos de refluxo, provando o quanto a dramaturgia pode ser reinventada por meio do processo de individuação autoral, sem incorrer no solipsismo que muitos ainda parecem querer encerrá-la.

---

<sup>22</sup> Ivan Delmanto Franklin de Matos. *O labirinto miopia: o espetáculo teatral como planetário em ruínas*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras pela Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo). Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida.

Bentley (1991, p. 127) nos ofereceu, com rara perspicácia, uma das mais originais reflexões sobre o processo de individuação autoral de alguns dos maiores dramaturgos de todos os tempos:

Todo artista trágico deve ter escrito autobiograficamente até um certo limite. Poderíamos dizer que Sófocles *foi* Édipo, e Shakespeare, Hamlet. Enquanto isso, Solness, o construtor, é Ibsen muito mais explicitamente, tanto que, para entendermos a peça, temos que ter referências sobre seu trabalho, quando não, sobre a vida. Isto se aplica muito mais às peças de sonho de Strindberg! Elas levam o simbolismo muito além das fronteiras do entendimento do público, até um domínio tão privado que para lá chegar precisamos de um passaporte fornecido pelo biógrafo. A musa trágica jamais usou um vestido que fosse mais fantasioso.

Em relação às poéticas dos próprios autores, Ibsen, considerado o pai do realismo moderno, reforçou a importância da noção de individuação autoral de forma desconcertante, influenciando boa parte da dramaturgia moderna e até contemporânea: “Poesia é julgar a si próprio”.

Mesmo alguns dramaturgos cujos procedimentos técnicos e estéticos são normalmente associados à extinção da noção de sentido, como Beckett, subverteram a feição clássica dessa noção, sem deixar de utilizá-la por meio de um peculiar processo de individuação autoral.

Numa das raras entrevistas que concedeu, que consta num anexo do livro de Andrade (2001, p. 192), o próprio Beckett identificou o contexto que influenciou a sua perspectiva dramaturgical:

A confusão não é invenção minha. Não podemos escutar uma conversa por cinco minutos sem ficar extremamente conscientes desta confusão. Ela nos rodeia em tudo e nossa única chance agora é deixá-la entrar. A única chance de renovação é abrir nossos olhos e enxergar a bagunça. Não se trata de uma bagunça da qual se possa fazer sentido.

A reflexão de Andrade (2001, p. 31) sobre as “formas significativas” elaboradas pelo dramaturgo irlandês, diante do “mundo privado de sentido imanente”, situa a obra de Beckett, que chegou a ter seu nome associado ao fim da dramaturgia, ou mesmo do

teatro, quando, na verdade, praticava uma das possibilidades de renovação dessas linguagens, entre tantas que existiam e ainda existem para quem se propõe a explorá-las.

No Brasil, alguns dramaturgos vivenciaram essa experiência de se aprofundar em seu próprio processo de individuação autoral, gestando seu imaginário a partir desse manancial, provocando significativas renovações na linguagem dramática.

Nelson Rodrigues, que abordaremos com vagar no capítulo “**Gêneros em Transe**”, dizia uma frase que encarnava de forma muito peculiar esse princípio: “O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez.”

E Jorge Andrade, outro destacado dramaturgo brasileiro, também compreendia o processo de individuação autoral de forma bastante singular, como deduzimos por uma entrevista sua à revista *Istoé*, em 1978: “Se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada.”

Recuperando as considerações de Fernandes sobre o diálogo que a linguagem dramática e as teatralidades contemporâneas costumam estabelecer entre si, vale ressaltar que, em *Teatro pós-dramático* (2001), de Lehmann, considerado mais uma prescrição estética do que um inventário do “teatro pós-dramático” (o que de fato ele é, como veremos no capítulo “**Gêneros em Transe**”), o nome mais citado, mais até do que o do encenador Robert Wilson (tomado por muitos como a encarnação da estética teatral pós-dramática), é o do dramaturgo alemão Heiner Müller, o que só comprova a força da dramaturgia no teatro contemporâneo, bastante influenciado por Müller.

A ênfase que as teatralidades contemporâneas atribuem aos aspectos mais sensoriais do trabalho dos intérpretes, conclamando, nas encenações, a participação até mesmo física dos espectadores, parece-nos uma forma bastante extremada de fazer vigorar os recursos ritualísticos do teatro, talvez de modo a resgatar a importância histórica dessa linguagem, sobretudo diante da hegemonia de outros meios de comunicação de massa, como o cinema, o rádio, a TV e, mais recentemente, a internet.

Lehmann (2001, p. 115) enfatiza esse aspecto ritualístico do teatro pós-dramático, só que, ao contrário de nossa interpretação, de maneira bastante positiva:

Ora, é evidente que a prática do teatro sempre possui uma dimensão do cerimonial. Essa dimensão adere ao teatro como acontecimento social por suas raízes – geralmente evanescidas da consciência – religiosas e culturais. O teatro pós-dramático libera o fator formal-

ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer *por si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém com crescente precisão.

Tal resgate do aspecto ritualístico da linguagem teatral não apenas ignora que o teatro, mesmo quando criado a partir de um texto pré-estabelecido, sempre esteve ligado à *performance*, talvez a forma contemporânea desse ritual, mas acima de tudo despreza as conquistas que a linguagem dramaturgica angariou ao longo de vinte e cinco séculos de história, que ajudaram a firmar, a partir do processo de individuação autoral, um projeto de racionalidade da maior importância para a cultura teatral do Ocidente.

Segundo essa perspectiva, o sequestro de nosso imaginário, pela Indústria Cultural, e a nossa incapacidade de estetizá-lo dramaturgicamente, em meio às teatralidades contemporâneas e aos processos colaborativos, tem impedido, entre outros motivos que abordaremos nos próximos capítulos, a aparição de um corpo sólido de obras que possa expressar as singularidades autorais, dialogando com os contextos arquetípicos e sociais de nosso tempo.<sup>23</sup>

Há uma dificuldade adicional para mudar esse estado de coisas, representada pela condição do espectador contemporâneo, ao que tudo indica cada vez menos interessado em histórias que apresentem, só para ficarmos num exemplo, personagens e análises sociais mais complexas, que lhe solicitem um trabalho extra de reflexão.

É possível que essa situação tenha se agravado após o golpe civil-militar brasileiro, com consequências desastrosas para a cultura após o AI5 (Ato Institucional nº 5, em 1968), quando as artes em geral sofreram uma censura sistemática às obras que eram críticas ao regime ou que simplesmente se propunham a discutir questões nacionais mais prementes.

---

<sup>23</sup> É importante frisar que a linguagem dramaturgica, em que pese o fato de poder dialogar com momentos distintos daqueles para os quais foi criada, tornando-se um “clássico”, como se costuma dizer, é sempre produzida com o intuito de dialogar com o público contemporâneo ao próprio autor.

No caso da dramaturgia, pouco a pouco, interrompeu-se a trajetória, para não dizer a vida, de autores como Dias Gomes, Guarnieri, Plínio Marcos, Vianinha, entre outros.

Durante os anos 80, com a redemocratização e a abertura dos mercados provocada pelo neoliberalismo, os palcos brasileiros, sobretudo os paulistanos, foram invadidos por um vazio esteticista, sucedido por uma enxurrada de peças comerciais, principalmente comédias e melodramas desconectadas da realidade, culminando, hoje em dia, numa onda de musicais importados e de *stand up comedies*.<sup>24</sup>

O mesmo aconteceu com a crítica teatral, nos grandes jornais e na mídia em geral, que foi resumida a uma nota de rodapé, meramente opinativa, com pouquíssimo embasamento conceitual, quando não aderindo à plástica e à sonoridade sedutora de certas teatralidades, deixando de fazer a mediação com a nossa realidade.

Tem sido comum, entre os que fazem teatro no Brasil, a frustrante percepção de que, quando muito, trabalha-se apenas para os seus pares e de que não há público para os espetáculos, sobretudo quando não se fazem concessões aos aspectos mais comerciais das produções, chegando ao ponto de a dramaturgia e, nesse caso, não apenas a brasileira só subsistir, entre nós, quando um artista televisivo lhe dá a devida “notoriedade”.

Também se percebe a desvalorização da dramaturgia nacional quando os encenadores e intérpretes buscam, a cada nova temporada, não os textos de seus conterrâneos, mas os sucessos dos palcos londrinos ou americanos, com a esperança inconfessa (às vezes nem tanto) de reproduzir aqueles sucessos por aqui.

Do ponto de vista do espectador, ou de sua parte mais pernóstica (terá sido a mais lúcida dele?), ficou famosa uma campanha, nos anos 80, estampada em camisetas: “Vá ao teatro, mas não me chame”, exortando o público a afastar-se de um tipo de teatro que parecia destinado a poucos.

---

<sup>24</sup> Isso sem contar a forte presença da televisão nos lares brasileiros, sobretudo por meio das telenovelas, em que prevalecem dramas pequeno-burgueses e estereótipos das classes menos favorecidas, atualizando a influência da comédia e do melodrama, originários, no teatro brasileiro, da segunda metade do século XIX. Essa prevalência tem contribuído, sobremaneira, para o rebaixamento do imaginário do espectador, que pouco se interessa pelo teatro e (por que não dizer?) para o rebaixamento da própria qualidade da dramaturgia feita entre nós. Mais detalhes sobre a influência da comédia e do melodrama no teatro e na televisão brasileiros encontraremos no capítulo “**Gêneros em Transe**” e na conclusão deste trabalho.

Todo esse processo, ao menos para a escrita teatral brasileira, significou uma drástica redução de seu prestígio, algo que começou a se alterar ligeiramente na passagem para o século XXI, por meio de um movimento que o autor desta pesquisa de certa forma integrou, denominado pela crítica “geração 90”.

Com criadores imersos num caldeirão de referências e de citações típicas da “pós-modernidade”, que ainda parecem nos cercar com seu relativismo niilista, quando não com o seu cinismo consumado, é como se ainda precisássemos do apoio dos outros ou, para utilizarmos um jargão caro a este estudo, de sua “colaboração”, para lidarmos com o nosso próprio processo de individuação autoral.

Isso sem contar as inúmeras dificuldades que desde sempre envolveram a produção teatral brasileira, fragilizando os dramaturgos, que deveriam se dedicar apenas ao seu ofício, mas que se vêem, muitas vezes, rendidos às necessidades de dirigirem ou, o que é pior, produzirem as suas peças, afastando-se do universo da criação.

Quanto às tensões entre o processo de individuação autoral e a sedimentação da obra dramaturgical, há muitas reflexões importantes, tanto de teóricos quanto de criadores, às quais podemos recorrer para demarcar melhor nosso ponto de vista.

Nenhuma, porém, nos parece tão acurada quanto a de Valéry (2007, p. 208), que, circunscrita ao universo da literatura, faz-nos recordar que a dramaturgia, mesmo sendo destinada à cena, como temos frisado, não deixa de ser uma forma literária:

Mas todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem. Para duvidar disso é preciso não imaginar tudo o que é o trabalho do espírito, esta luta contra a desigualdade dos momentos, o acaso das associações, as distrações, as diversões externas. O espírito é terrivelmente variável, enganando e sendo enganado, fértil em problemas insolúveis e em soluções ilusórias. Como uma obra notável sairia deste caos se o caos que tudo contém não contivesse também algumas ocasiões sérias de conhecer-se e de escolher em si o que merece ser retirado do próprio instante e cuidadosamente empregado?

Talvez seja o momento de nos rendermos à profundidade que o estudo e a prática da dramaturgia nos exige, dando um mergulho em nosso próprio processo de individuação autoral, buscando plasmar a matéria social por meio de um diálogo com o gênero dramático, de origem aristotélica (que analisaremos no capítulo “**Gêneros em Transe**”), incluindo as teatralidades contemporâneas e os processos colaborativos. Ao

mesmo tempo, devemos trabalhar para que o teatro, em todas as suas vertentes (criativas, produtivas etc.), conspire a favor desse movimento.

A realidade certamente não é unívoca; vive escapando de qualquer compreensão mais estrita e depende muito do que pensamos sobre ela. Mas isso não significa que não façamos isso regularmente, e que não possamos fazê-lo por meio da linguagem teatral e, mais particularmente, da linguagem dramaturgica.

A dramaturgia brasileira, insuflada por visões autorais as mais distintas, precisa continuar se desenvolvendo, ajudando a constituir, com o tempo, um corpo mais sólido de obras para o nosso teatro.

Não esqueçamos que cada uma dessas obras será uma possibilidade entre tantas, inclusive as realizadas nas fronteiras com as teatralidades contemporâneas ou com os processos colaborativos, sendo que é na multiplicidade dessas visões que residirá a força da nossa dramaturgia, tanto para o teatro quanto para a sociedade.

O que mais justifica um estímulo a essas múltiplas possibilidades, enfatizando a importância da linguagem dramaturgica como um todo, é o descortinar de horizontes que cada um dos autores pode nos proporcionar, descrevendo, compreendendo, interpretando ou inventando a realidade, segundo a sua própria visão de mundo.

A qualidade dessa dramaturgia terá de ser avaliada pelo público e pela crítica, é claro. Mas, por hora, não nos preocupamos com isso, uma vez que consideramos mais importante, utilizando-nos de uma metáfora, tentar, primeiramente, reanimar o enfermo (a linguagem dramaturgica), para só então dizermos o que pensamos sobre ela.

Referindo-se à concepção de autoria, Bentley (1991, p. 41) aborda algo que nos parece apropriado aprofundar:

O dogma mais revolucionário, que é defendido neste livro, é o de que: a dramaturgia pode ser levada a sério. ‘Uma peça’, como disse Oscar Wilde, “é uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro”. Donde se conclui que um dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar. Nossos escritores comerciais são vazios. Podemos afirmar que dificilmente poderiam ser considerados como alguém. O dramaturgo imaginativo *é alguém*.

Hoje em dia podemos encontrar a palavra “dramaturgia” junto às expressões “dramaturgia do corpo”, “dramaturgia da luz”, “dramaturgia do som” etc., ignorando-se que todas essas instâncias relacionam-se ao processo de individuação autoral que, por sua vez, desvela a intencionalidade expressiva unificadora de uma obra.

Sem esquecer que até mesmo os intérpretes e os diretores têm sido chamados, pelos meios de comunicação de massa, de “expoentes da dramaturgia”, quando são “atores”, “atrizes”, “diretores”, “diretoras” etc.; o que contribui para aumentar uma confusão por si só já representativa do entendimento superficial que se costuma ter, em nossa sociedade, a respeito do teatro, em geral, e da dramaturgia, em particular, dificultando, ainda mais, a familiaridade do público com essas linguagens.

Não se trata de julgar a dramaturgia capaz de, por si só, assegurar a qualidade expressiva e comunicativa do fenômeno teatral, mas como uma das linguagens artísticas mais importantes que há, tão antiga quanto o próprio teatro, e que deveria seguir sendo pesquisada, para continuar dando bons frutos.

Isso parece ainda mais importante no Brasil de hoje, em que a desigualdade social, que poderia ser combatida com o desenvolvimento de uma escrita teatral mais crítica, continua gritante, ainda mais em face dos últimos acontecimentos da política nacional, que representam, a nosso ver, um inquietante retrocesso.<sup>25</sup>

Destacamos, neste capítulo, a importância do processo de individuação autoral no que diz respeito à linguagem dramaturgica, como forma de estimular a produção de peças teatrais que possam não apenas ser lidas, mas também encenadas em toda a sua potência, acrescentando o fato de que a linguagem teatral só se estabelece por meio da relação presencial com o espectador, seu derradeiro intérprete.

Na primeira parte do próximo capítulo (“**Múltiplas Palavras**”), esmiuçaremos outra vertente que costuma se contrapor à linguagem dramaturgica, ao minimizar ou até mesmo desqualificar, entre nós, o uso da palavra, enaltecendo os processos criativos que se constituem basicamente por meio das imagens e dos sons, além da fisicalidade dos intérpretes, entre outros recursos de expressão e de comunicação teatrais.

---

<sup>25</sup> Referimo-nos às medidas conservadoras que, nos últimos meses, têm sido adotadas pelo governo federal, com a conivência de muitos governos estaduais e municipais, ferindo os direitos básicos da população, alguns deles conquistados a duras penas durante o período da redemocratização, ajudando a criar, no país, um quadro de instabilidade econômica e social, que nos faz temer pelo nosso futuro.

Para tanto, percorreremos o arco que vai do pensamento de Artaud aos grandes diretores modernos e contemporâneos (Antunes, Thomas e Wilson, entre outros), passando pelas reflexões de Grotówski e de Ramos.

Na sequência apreciaremos a dramaturgia segundo a perspectiva da palavra, invocando dramaturgos e teóricos que a consideram, independentemente dos gêneros e das estéticas, um dos principais instrumentos de expressão e de comunicação teatrais.

## II – MÚTIPLAS PALAVRAS

Na passagem do século XIX para o XX, no campo das artes, para expressar e comunicar as idiossincrasias do homem moderno impunha-se o desafio de ir além das palavras.

O legado da Revolução Industrial e o fortalecimento das artes sinestésicas estão entre algumas das razões desse fenômeno cultural, sobretudo em países europeus mais desenvolvidos.

Com a literatura, a pintura e a escultura, seguidas pelo cinema, subverteu-se, de forma geral, a estética realista-naturalista, questionando-se, ainda mais após a Primeira Guerra Mundial, a racionalidade inerente à tradição ocidental, de base iluminista, justificando o interesse por quaisquer formas de expressão e de comunicação artísticas que subvertissem o uso da palavra.

Com o pensamento marxista e freudiano, entre outras escolas filosóficas, a natureza humana e a sociedade revelaram-se instáveis e movediças; no caso de Marx, pela iminência da “luta de classes”; no caso de Freud, pelo conceito de “inconsciente”.

No campo das ideias, assim como na realidade, tudo estava em ebulição, e o teatro procurava não apenas encarnar, mas também responder a essas demandas.

Com o surgimento da eletricidade e das novas técnicas cenográficas, houve uma proliferação de espetáculos em que se preferiam as imagens audiovisuais e a fisicalidade dos intérpretes às palavras.

Craig (s.d., p. 158), um dos mais notáveis encenadores desse período, criador do conceito de “supermarionete”,<sup>26</sup> explorou algumas dessas possibilidades, definindo o específico da linguagem teatral, distante tanto da literatura quanto da pintura:

A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança.

---

<sup>26</sup> Pavis (1999, p. 368) define “supermarionete” como sendo “o nome dado por Craig ao ator que ele deseja ver um dia colocado à disposição do encenador: ‘o ator desaparecerá: em seu lugar veremos uma personagem inanimada – que portará, se quiserem, o nome de supermarionete, até que tenha conquistado um nome mais glorioso”.

Nos anos 20, Mayerhold, na Rússia, enfatizava, por meio da técnica da biomecânica, aspectos plásticos e rítmicos do trabalho do ator.

Depois disso, as reflexões de Artaud (1984, p.50), mais do que o seu trabalho como intérprete, foram consideradas incontornáveis, sobretudo por atacar a racionalidade ocidental e, especialmente, a palavra, representante do *logos* grego:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo aquilo que é especificamente teatral, isto é, tudo aquilo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se se preferir, tudo que não está contido nos diálogos (diálogos considerados em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e das *exigências* desta sonorização) seja deixado em segundo plano?

Nas décadas seguintes, confrontando a hegemonia da recém-criada linguagem televisiva, Grotowski, marcado pela invasão de sua terra natal (Polônia) por alemães e russos, durante a Segunda Guerra Mundial, desenvolveu, como seus antecessores, um teatro refratário à linguagem verbal, mas, em vez de prestigiar as imagens audiovisuais e a plasticidade cênica, investiu na fisicalidade dos intérpretes e na proximidade com os espectadores.

Assim como Artaud, para quem o ator não era o “ventríloquo do autor”, Grotowski (1992, p.48), que teve seu trabalho reconhecido mundo afora, definia bem a natureza de sua pesquisa:

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

O fato é que Grotowski, aos poucos, encaminhou-se para um tipo de “teatro”, se ainda podemos chamá-lo assim, que o afastou da representação pública.

A partir dos anos 70, segundo Peter Brook, o encenador polonês, concentrando-se no “atuante”, e já não mais no “ator”, abordando o teatro como “veículo” para transcender a razão, buscou, por meio desse ofício, uma espécie de ascese espiritual.

Grotowski esteve em São Paulo, no fim dos anos 90, para apresentar seus espetáculos e ministrar conferências, a convite do Sesc (Serviço Social do Comércio), que então comemorava 50 anos de história.

À época, o autor desta pesquisa trabalhava com Antunes Filho, no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do Sesc.

Numa das ocasiões em que se discutia sobre os encontros com Grotowski, Antunes, um dos primeiros diretores brasileiros formado pelo TBC, que tanto apreciava a linguagem dramática, manifestou seu desconforto com a pesquisa mais recente do diretor polonês, que então lhe parecia elitista, negando o caráter social do teatro.

Diante do frenesi causado pela visita de Grotowski ao Brasil, ao menos no nicho teatral paulistano, mais uma vez colocava-se o problema da influência estrangeira, ainda que o encenador jamais se apresentasse como uma referência a ser seguida.

Durante aquela época, também o trabalho de Antunes marcava o nosso teatro, sobretudo após a estreia de sua peça *Macunaíma*, em 1978, espetáculo eminentemente imagético, baseado na rapsódia de Mário de Andrade.

Mas antes de aprofundarmos esse assunto, identifiquemos outra ingerência na cena teatral contemporânea mundial, inclusive na brasileira: Robert Wilson.

Um dos espetáculos mais conhecidos de Wilson, que aportou no Brasil em 1974, foi *A vida e a época de Dave Clark*, que, para evitar problemas com a censura militar daquele período, teve seu nome original (*A vida e a época de Joseph Stalin*) alterado.

A sucessão de quadros de rara beleza plástica, acompanhados por uma trilha sonora minimalista, em que os intérpretes se deslocavam por doze horas seguidas, dilatando o espaço-tempo, irritou muitos espectadores, mas fascinou tantos outros.

A verdade é que estávamos diante de um novo paradigma cênico, início do que mais tarde seria conhecido, por influência de Lehmann (2001), como “teatro pós-dramático”, forma teatral que subvertia os conceitos dramáticos, de origem aristotélica.

Desde então, muitas vezes Antunes reconheceu, em entrevistas, que, ao criar seu espetáculo *Macunaíma*, fora profundamente influenciado pela estética de Wilson.

*Macunaíma*, única peça brasileira citada por Lehmann (2001) em seu livro *Teatro pós-dramático*, impressionou toda uma geração de encenadores nacionais, que passou a utilizar, em seus espetáculos, movimentações cênicas dos mais variados tipos, além de sonoridades as mais distintas, que solicitavam do público uma abertura para uma forma teatral que investia mais nos aspectos sensoriais do que intelectivos da cena.

Com as novas ideias que despontavam, relacionadas ao “Pós-Modernismo”, algumas já abordadas no capítulo anterior, deu-se, no teatro brasileiro de então, o abandono ou, no mínimo, a desvalorização, do uso da palavra como instrumento de expressão e de comunicação, sobretudo a palavra a serviço da *mimesis* aristotélica, fazendo com que a dramaturgia perdesse a força que adquirira em décadas anteriores.

Todo o legado do TBC, aliás, calcado no “teatro da palavra”, influenciado pela geração de diretores italianos, familiarizados com o melhor da dramaturgia mundial de todos os tempos,<sup>27</sup> parecia, entre os anos 80 e 90, ameaçado de extinção. Foi com essa possibilidade que muitos dos nossos dramaturgos passaram a contar a partir de então.

Quando, durante os anos 90, esse tipo de cena mais imagética do que qualquer outra coisa juntou-se ao processo colaborativo, pode-se dizer que a produção teatral, em geral, tendeu a alienar-se da realidade brasileira, promovendo, na maioria das vezes, uma experiência destinada a um público de “iniciados”, formado, sobretudo, por indivíduos que já tinham algum grau de proximidade com o teatro.

Nos anos 90, o próprio Antunes sentiu necessidade de rever suas opções estéticas, retomando a essência do “teatro da palavra”, com um projeto intitulado *Prêt-a-Porter*, sequência de cenas naturalistas de extrema radicalidade, sem o apoio de qualquer recurso técnico ou cênico que não fosse a palavra e o trabalho dos intérpretes.

Durante os anos 80 e 90, outro encenador brasileiro, Gerald Thomas, que vivera um tempo na Inglaterra e trabalhara nos EUA, retornava ao Brasil com um teatro bastante sofisticado do ponto de vista imagético, condenando o que ele mesmo considerava um profundo atraso nas artes cênicas nacionais.

Em uma entrevista dada ao programa Roda Viva (TV Cultura), em 1988, que desiludiu, mas ao mesmo tempo instigou o então jovem autor desta pesquisa, Thomas

---

<sup>27</sup> Ver nota 15.

criticou ferozmente o teatro feito à época, que ele dizia estar “fragilizado pela própria mediocridade e falta de criatividade nos últimos 20 anos, desde o teatro Oficina”.

Parecia claro, pela verve de *enfant terrible* e pela estética apresentada por meio de seus espetáculos, que Thomas, admirador da obra de Beckett, de quem montara peças no Brasil e no exterior, desprezava qualquer tipo de realismo/naturalismo na dramaturgia, preferindo textos escritos a partir dos recursos da “intertextualidade” e da “desconstrução”, hibridizando-os com depoimentos autobiográficos, como no caso da bem sucedida *Trilogia Kafka*, que estreou em 1988.

Em 1996, num balanço de sua trajetória, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, Thomas salientava, a respeito de sua peça *Nowhere man*, que “a coisa mais importante é que este é o trabalho mais linear, tem princípio, meio e fim”, pronunciamento que soou quase como uma heresia em relação ao seu próprio credo.

Nessa mesma entrevista, ao considerar *Nowhere man* o melhor espetáculo que já fizera, Thomas, afirmando que criara uma peça que “tem muita palavra e tem muito pouca imagem”, sem dúvida questionava o teatro que o consagrara nos anos anteriores, acrescentando: “Eu sempre me escondi muito atrás das coisas. Atrás de significados obscuros e tal, ou de uma certa vontade deliberada de criar um choque estético.”

É possível, até certo ponto, interpretarmos essas declarações como uma espécie de esgotamento do projeto “Pós-moderno” relacionado à atividade teatral brasileira, do qual Thomas parecia ser a encarnação mais perfeita.

Em 2009, em outra entrevista dada a Folha de São Paulo, após ter fracassado na busca por uma narrativa dramatúrgica que fosse mais inteligível para o grande público, Thomas julgou seus próprios trabalhos realizados nos anos anteriores como “péssimos”, levando-nos a refletir sobre o impasse de uma trajetória tão emblemática.

Exclusivamente sob a ótica da palavra, avaliada neste capítulo, parece-nos desafiadora a posição do dramaturgo e crítico Aimar Labaki que, ao fazer um panorama da carreira de Thomas, em artigo recentemente publicado na internet, disse que ele “não encontra material dramatúrgico à altura de suas aspirações estéticas”.

Apontando algo que poderia ser estimulante para Thomas, mas em chave invertida (ou seja, Thomas como encenador, e não como dramaturgo), lembremos algumas parcerias paradigmáticas do teatro brasileiro moderno, realizadas entre diretores e dramaturgos: Ziembinski e Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, que

estreou em 1943; Gianni Ratto e Jorge Andrade, em *A Moratória*, que estreou em 1955; José Renato e Oduvaldo Vianna Filho, em *Rasga coração*, que estreou em 1979; além da parceria que marcou os anos 60: José Celso Martinez Corrêa e Oswald de Andrade, em *O Rei da vela*, que estreou em 1967.<sup>28</sup>

Ramos (2015, p.31), ao referir-se às teatralidades contemporâneas, tanto no Brasil quanto no mundo, não dá a mesma importância à palavra, ou mesmo às noções de sentido e de representação, preferindo destacar a “matéria concreta tornada visível”:

A alternativa radical e desafiante continua sendo pensar o espetáculo de um modo literal, como puro *opsis*, matéria concreta tornada visível, textura. Nesta hipótese, criar uma cena, menos do que tecer um novelo de ações – como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática –, seria constituir uma sintaxe de superfícies, tessitura de cores e imagens, apresentação de objetos não previamente identificados. Nesta cena já não há significação certa e, na ausência de quaisquer mensagens estáveis, as “leituras” (se é que se trate disso) e percepções passam a ocorrer pelo contato indiscriminado com as diversas materialidades que se alternam na composição física dos elementos, ou pelas massas sonora e visual que se apresentam muito mais como construções abstratas do que como narrativas configurando histórias.

Não se compreende porque Ramos valoriza tão pouco a palavra num projeto estético que pretende abarcar o espírito da contemporaneidade.

A esse propósito, Stein (2015, s.p) já nos advertia:

Há várias formas de fazer teatro. O problema é que, hoje em dia, ao tentar ampliar ao máximo o conceito de teatro, corre-se o risco de perder a sua essência: o texto. Um dos aspectos mais terríveis do teatro contemporâneo é a sua obsessão pela atualidade.

É sabido que a palavra, por intermédio do canto e, depois, da fala, esteve na origem do teatro, na Grécia, no século V a.C.

---

<sup>28</sup> *O Rei da vela* é um caso emblemático do teatro brasileiro, pois, escrita em 1933, não encontrou, em sua época, um contexto propício à encenação. A contribuição da Semana de Arte Moderna, de 1922, para as artes brasileiras, não mobilizou o teatro da mesma forma que mobilizou as outras áreas, entre elas a literatura, a música, a pintura e a escultura.

Aristóteles (2005), o primeiro a refletir sobre a linguagem dramaturgica, contribuiu para o prestígio da palavra, na medida em que, em sua *Poética*, definiu a “elocução”, tanto do verso quanto da prosa, como uma das partes constituintes da tragédia.

Os teóricos do Classicismo francês estabeleceram um paradigma que associava a dramaturgia à palavra, mesmo que, com a emergência do drama burguês, o uso dessa palavra tenha sido ampliado para além das falas das personagens, em forma de rubricas.

Isso para não dizer da importância da palavra na constituição de todos os gêneros subsequentes, como o melodrama, o drama realista, o chamado Teatro do Absurdo, o Teatro Épico brechtiano, o teatro musical, entre outros.

Por que, então, a palavra deveria ser subestimada pelos teatrólogos contemporâneos, ainda mais num contexto em que os meios de comunicação de massa já fazem isso o suficiente?

Anderson (1999, p. 105) abordava a influência da televisão na pós-modernidade, recorrendo a uma frase de Hugues:

Embora tenham imagens resistentes, as máquinas despejam uma torrente de imagens com cujo volume nenhuma arte pode competir. O ambiente técnico decisivo do pós-moderno é constituído por essas “cataratas de tagarelice visual”.

Pois quanto de empenho iconoclasta haverá nesse combate à palavra? E quanto de mistificação? O que será que a palavra esconde, para além da sua tão propalada racionalidade?

E se for a racionalidade um de seus principais atributos, porque abrir mão dela, ao menos como uma das bases da individuação e do imaginário autorais, como vimos no capítulo anterior?

Trata-se, novamente, da dialética entre tradição e ruptura, exigindo-nos agora, um novo esforço de síntese.

Vejamos como o próprio Craig (s.d., p. 55) enaltecia a arte da dramaturgia sob a perspectiva da palavra, criada por quem ele chamava de “grande poeta”:

Admitamos que a peça escrita conservou, para nós, um certo valor; não queremos de maneira alguma que se perca, mas antes valorizá-la. Será, como disse, através de vários efeitos de conjunto, por meio da vista, em primeiro lugar, que aumentaremos o valor do que o grande poeta já nos legou de precioso.

Artaud (1984, p. 114) insinuava que, para além da morte, o que ele buscava era o renascimento da palavra, deixando implícito que sua crítica talvez indicasse um retorno ao texto:

Antes de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, é mais importante romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

E Grotowski (1992, p. 49) também salientava o valor da linguagem dramaturgica em seu trabalho, sob a perspectiva da palavra:

A força das grandes obras reside no seu efeito catalítico: abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinaria da nossa auto-suficiência. Meu encontro com o texto lembra o meu encontro com o ator, e o dele comigo. Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. No teatro, se me permite, o texto tem a mesma função que o mito tinha para os poetas dos tempos antigos.

É como se, segundo a concepção desses autores, livres do jugo da razão, pudéssemos conjugar a origem ritualística do teatro com as encenações de grandes textos, ou fôssemos impelidos a uma nova escrita teatral, em que a palavra seria mais apreciada, até enquanto forma poética.

Seja como for, são possibilidades auspiciosas e intrigantes, para o que estamos buscando, e que certamente ainda demandarão muitas práticas e reflexões entre nós.

O mais relevante, neste capítulo, não é tanto circunscrevermos o texto em si, seja ele de que tipo for, mas as suas palavras, para sondarmos o que elas podem representar, não só para a linguagem dramaturgica, mas para a linguagem teatral como um todo.

A experiência do autor desta pesquisa, com o teatro visual dos anos 80 e 90, apontava que aqueles formatos cênicos, levados ao paroxismo, sem o amparo de uma dramaturgia mais sólida, certamente não vigorariam por muito tempo, como, de fato, não vigoraram, justificando, até certo ponto, o esvaziamento das salas de teatro.<sup>29</sup>

Ainda que um teatro como o de Gerald Thomas siga proporcionando momentos de auto-revelação, a feição daqueles espetáculos, já menos recorrentes hoje em dia, sugere o sintoma de uma época de um extremo narcisismo, ou mesmo egocentrismo, em que a imagem cinematográfica e televisiva, fomentadas pelo espírito da propaganda onipresente, transformava todos nós em autênticos consumidores no banquete dos sentidos, sem a mediação de qualquer proposição dramática ética e estética.

Frequentemente encontra-se, nos palcos nacionais, ainda mais em anos recentes, uma presença de elementos audiovisuais que procuram acompanhar as últimas novidades tecnológicas, integrando-se com pouca naturalidade à linguagem teatral.

Parafraseando Stein (2015), a ideia de que o novo precisa ser incessantemente buscado parece motivar a maioria desses experimentos que, no limite, podem ser considerados formais, ou, na melhor das hipóteses, deixam entrever a ausência de uma dramaturgia que, sem dúvida, teria a propriedade de torná-los ainda mais potentes.

Mesmo o teatro físico de Grotowski pouco estimulou o desenvolvimento da dramaturgia, a não ser pela trajetória do grupo Lume, de Campinas (SP), entre outros.

Bentley (1991, p. 337) fala sobre a importância da palavra na dramaturgia, expondo o risco de seu contato com outras linguagens artísticas:

Desde os gregos até Ibsen, o ator tem representado, pela elocução assim como pelo movimento, o caráter e o destino humanos. Não existe qualquer motivo aparente para que ele deva esquecer a riqueza de sua herança mesmo que seja pela grandeza da origem na dança. Quando o drama absorve o caráter abstrato da música pura ou dança pura, deixa de ser drama; quando, querendo fazer uma conciliação,

---

<sup>29</sup> Esse esvaziamento também foi provocado por uma mudança paradigmática, ocorrida no mundo todo, nas três últimas décadas, sobretudo por influência da era digital, que atingiu os meios de comunicação de massa, chegando a desestimular, no teatro, a relação presencial entre o intérprete e o espectador, condição *sine qua non* para que o fenômeno teatral possa, de fato, ocorrer. Além disso, devemos lembrar que, no Brasil de hoje, as classes menos favorecidas costumam ser impedidas de ter acesso à produção teatral como um todo, além de contarem com enormes dificuldades para produzir o seu próprio teatro (não só o teatro, evidentemente, mas as artes em geral, além de outras atividades sociais), o que, de certa forma, também tem contribuído para a escassez de público que frequentemente constatamos em nossas salas.

tenta combinar o abstrato com o concreto, invariavelmente são ele e as palavras quem sofrem.

Sarrazac (2002, p.147), após inventariar as formas dramatúrgicas como “dialogadas, monologadas e em formato coral”, sonda as possibilidades da dramaturgia, sobretudo no que se refere ao uso da palavra que brota do “necessário reconhecimento da parte silenciosa da linguagem”:

O escritor de teatro deve talvez concretizar dois passos: registrar o silêncio que vem dos corpos e atravessar esse silêncio para o poder transcrever, para o poder transpor, conferindo-lhe a sua mais digna expressão teatral. Sobretudo tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras.

Como forma de tentar atingir esse silêncio eloquente, reciclando o uso das palavras, tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto da interpretação, alguns criadores forjaram uma língua própria, como é o caso de Antunes Filho, no Brasil.

As experiências com a peça *Nova velha história*, que estreou em 1991, e, mais recentemente, com *Blanche*, plasmadas por conceitos budistas e taoístas (fontes de inspiração para Artaud e Brook, entre outros criadores invocados neste capítulo), têm como propósito operar com o chamado “fonemol” (a língua inventada), de modo a, por meio de palavras desconhecidas, emanar imagens inconscientes, convidando o público a dialogar com uma dramaturgia que contém uma intencionalidade expressiva unificadora, mas ao mesmo tempo instigando-o a exercitar a sua própria autoria.

Pelo menos são as ideias que Antunes revelou ao jornal O Estado de São Paulo, em 2016, quando disse, a respeito da peça *Blanche*, recriação da obra *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams: “Assim como os atores que, com o fonemol, emanam imagens inconscientes, o mesmo deve suceder com o espectador que, sensibilizado na participação, vai agir como DJ, criando sua dramaturgia particular.”

No entanto, apesar da língua inventada, não cremos que o espectador, no caso desses experimentos, seja assim tão livre para criar a sua “dramaturgia particular”.

Por mais que Antunes flerte com a “obra aberta” de Eco (2005), o que nos parece reflexo de um contexto em que a “interatividade” tem-se imposto como moeda corrente, ainda opera-se por meio das ações, gestos e relações entre as personagens.

Não pretendemos, com isso, apregoar a inutilidade desse tipo de experimento, ignorando, por exemplo, que ele poderia ser realizado de forma ainda mais livre, utilizando recursos interpretativos e cênicos sem priorizar, necessariamente, a palavra, mas isso nos afastaria por demais da natureza de nossa investigação.<sup>30</sup>

São poucas as reflexões de dramaturgos de épocas remotas em que se aborda o uso da palavra na dramaturgia, até mesmo porque o “problema” do sentido da palavra nunca se impôs, por serem raros, para não dizer que inexistiam, instrumentos de expressão e de comunicação teatrais, além da palavra e do corpo vivo do intérprete.

Já Novarina (2003, p. 19), o mais contemporâneo dos autores citados neste trabalho, tendo nascido em 1947, na França, cúmplice de algumas das mais importantes transformações que o teatro sofreu na segunda metade do século XX, refletiu com profundidade sobre a palavra no teatro, mas não só nele, a partir de um contexto cultural que ainda teima em desqualificá-la:

Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas as palavras, qualquer uma, é a alavanca do mundo. Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas as palavras, qualquer uma, é a alavanca de tudo. Ela levanta a matéria da morte. A fala sobre o mundo: ela vem retirar seu cadáver.

Esse trecho de Novarina, além de nos fazer recordar o poder da palavra na vida cotidiana, incita-nos a refletir sobre o vínculo dessa palavra com a presença viva do intérprete, reforçando a já tão debatida, nas artes cênicas em geral, relação “corpo/voz”.

Na história do teatro brasileiro, ilustrando a prevalência do corpo sobre a palavra, reforçando o contexto trazido pelo Living Theatre, abordado no capítulo anterior, lembremos uma entrevista da cantora e atriz Marlene, no início dos anos 80, para o programa Vox Populi, da TV Cultura, em que ela, para se contrapor ao “teatro físico”, que na época preponderava, orgulhava-se de ser uma atriz do “teatro falado”.

Na prática dos criadores investigados neste capítulo, compreendemos a necessidade de dissociar a palavra do corpo (sobretudo como forma de potencializar o corpo), para depois (quem sabe?) incorporar a palavra à atuação do intérprete.

---

<sup>30</sup> Seria possível relacionar esse tipo de experimento “mais livre” ao espetáculo *Foi Carmen*, que o próprio Antunes estreou em 2005, em Curitiba (PR). Inspirado na vida e obra da cantora portuguesa Carmen Miranda, a peça integrava as comemorações dos cem anos do mestre do butô, Kazuo Ohno.

No teatro, a experiência de curvamos o tronco em direção à cena, além de outras sutis reações por parte do espectador, só reforçam uma realidade impalpável, mas perceptível, que une palco e plateia numa corrente única de pensamentos e sentimentos.

Sem contar que é no contexto da linguagem dramaturgica, por meio da intencionalidade expressiva unificadora, que a palavra contamina o imaginário do espectador, mobilizando seus pensamentos e sentimentos em direções imprevistas.<sup>31</sup>

Por servir de ponte entre imaginários e pensamentos tão distintos (da dramaturgia e do público), é que a palavra, estruturada por meio da linguagem dramaturgica, pronunciada por personagens ou rubricada, afigura-se como um potente instrumento de expressão e de comunicação teatrais.

É claro que a qualidade dessa relação dependerá da entrega dos espectadores, tanto quanto dos intérpretes, com a expectativa de que esses últimos dominem o seu ofício. A esse respeito, Stein (2015, s.p) dizia com propriedade:

O actor tem de enfrentar a necessidade de transformar o texto escrito em fala, isto é, numa coisa física. (...) Também é preciso estudar a forma como o texto está construído, e não apenas o seu significado. (...) Depois é preciso memorizar o texto, enfiá-lo nos miolos. E este processo é extremamente perigoso, porque tende a tornar-se meramente mecânico: mete-se o texto na cabeça e depois vai-se lá buscá-lo para ser dito.

Para que a comunhão se realize, o encontro teatral exige que tanto intérpretes quanto espectadores compareçam de corpo e alma ao ato da representação. Do espectador espera-se uma total atenção em relação ao que se passa em cena. E até a sua palavra poderá ser invocada, no caso de isso ser previsto pela linguagem dramaturgica.

Outro aspecto importante dessa reflexão, que envolve o público como receptor de uma encenação teatral, é distinguirmos entre o espectador ideal e o espectador real, sendo que o primeiro, previsto pela linguagem dramaturgica, seria aquele capaz de perceber a intencionalidade autoral em todas as suas nuances, enquanto o segundo seria

---

<sup>31</sup> No caso do autor desta dissertação, algumas vezes ocorreu de as palavras de uma obra ganharem autonomia por meio de intérpretes envolvidos nas montagens de suas peças. A sensação de não ter escrito o texto que de fato escreveu, por obra da plena incorporação cênica desses mesmos intérpretes, talvez esteja entre os maiores prazeres que um dramaturgo pode vir a desfrutar com a encenação de suas peças.

formado a partir do encontro de intérpretes reais com espectadores reais, que constitui o público de cada sessão e até mesmo de cada montagem de um mesmo texto.

Relacionamos a palavra disparadora de múltiplos sentidos e sensações à individuação autoral, mas que, por meio da mediação dos intérpretes, adquirirá contornos únicos para cada espectador. Por mais paradoxal que possa parecer, trata-se de procurar desvelar o que não pode ser dito, mas sim transformado pela experiência do público, fugindo à redução ou à explicação do que quer que seja.<sup>32</sup>

Oxalá o legado da linguagem dramaturgical, sob a perspectiva da palavra, seja mais valorizado na prática do teatro brasileiro. Que uma nova dramaturgia floresça nesse contexto, contribuindo com a difícil tarefa de compreendermos a nós mesmos e ao mundo de hoje. E que a palavra assuma o seu papel primordial nessa direção.

Buscando o específico da dramaturgia, Bentley (1991, p. 338) era taxativo:

Já formulei uma verdade, que poucos se importaram de afirmar, nos seguintes termos: um drama não verbalizado é um drama não dramatizado. O dramaturgo não só faz um plano de procedimento, ele cria e realiza uma obra de arte que já está em sua cabeça – exceto por sua reprodução técnica – e que exprime, através da imagem verbal e do conceito, uma determinada atitude diante da vida. Ele é um escritor e poeta antes de ser um músico ou um coreógrafo. Wagner bem nos demonstrou que muitos elementos dramáticos podem estar incorporados à música orquestral; o cinema mudo nos revelou o quanto pode ser feito somente com o elemento visual; mas, se somarmos Wagner a Eisenstein e multiplicarmos por dez, mesmo assim ainda não teremos um Shakespeare ou um Ibsen. Isto não significa que o drama seja *melhor* que a música, a dança ou as artes visuais. É diferente.

Ainda precisamos enfatizar que as palavras podem ser utilizadas pelos autores em forma de rubricas, as chamadas didascálias, para indicar o que acontece no palco, ou em qualquer outro espaço para o qual a ação teatral é concebida, para além das palavras ditas pelas personagens (por meio das descrições de ações físicas, movimentações cênicas, luzes, sons etc.), ou ainda para frisar as intenções dessas mesmas palavras.

---

<sup>32</sup> Tudo isso também para responder a uma aluna do autor desta pesquisa, que considerava o “teatro falado” como sendo uma etapa indispensável para se alcançar o “verdadeiro teatro”, que seria o “teatro corporal”, melhor dizendo, “do corpo silencioso”, potencializado ao máximo pelos recursos cênicos.

Em relação ao uso das rubricas na linguagem dramatúrgica, Diderot,<sup>33</sup> já no século XVIII, destacava as inflexões das falas e as descrições das *pantomimas*, antecipando o que Beckett, no século XX, radicalizaria em suas peças curtas, inteiramente rubricadas – os “dramaticúlos”, como ele mesmo as chamava.

Esse recurso, utilizado por muitos autores modernos e contemporâneos, como Heiner Müller, Peter Handke e Sarah Kane, entre outros, permite a escritura de textos cujas rubricas, vertidas em linguagem poética e/ou filosófica, revelam-se autênticas reflexões autorais, criando um campo de ideias e de sensações que podem contribuir com o trabalho tanto de intérpretes quanto de encenadores, sem contar os leitores dessas peças, que se deparam com uma matéria próxima da poesia e da prosa modernas.

Vale resgatar o que já foi insinuado na introdução deste trabalho, qual seja, que a palavra, por meio da linguagem dramatúrgica, é escrita para ser falada e ouvida, interpretada e encenada, ou só encenada, no caso das rubricas.

Apenas por meio da encenação de um texto ou, no mínimo, de sua leitura dramática, pode-se efetivamente vislumbrar a eficácia das palavras escolhidas por um autor, com todas as suas implicações rítmicas, semânticas, sintáticas, sonoras etc.<sup>34</sup>

Neste capítulo, invocando as reflexões de dramaturgos e teóricos, averiguamos uma tendência marcante do teatro contemporâneo, que é a de minimizar ou mesmo desqualificar o uso da palavra na realização dos espetáculos.

Como contraponto, destacamos um “teatro falado”, seja ele de que tipo for, constituído a partir do processo de individuação autoral, que pode estar mais ou menos próximo das teatralidades contemporâneas e dos processos colaborativos.

Na primeira parte do próximo capítulo (“**Gêneros em transe**”), procuraremos detalhar a vertente que costuma limitar a dramaturgia brasileira à comédia e ao melodrama, desconsiderando outras possibilidades relativas aos gêneros dramatúrgicos,

---

<sup>33</sup> Diderot foi fundamental, na história da dramaturgia, por ter ajudado a libertar a escrita teatral das regras do Classicismo francês, amalgamadas pela Lei das Três Unidades, que apregoava, por sua vez, a necessidade de a ação de uma peça desenvolver um arco único de conflito (unidade de ação), de se passar num só espaço (unidade de lugar) e de não ultrapassar vinte e quatro horas (unidade de tempo).

<sup>34</sup> Aqui fazemos uma menção especial às leituras dramáticas, em voga em todo o país, que podem representar uma grande oportunidade de aprendizagem para todos os envolvidos no fenômeno teatral.

mais ou menos próximos das teatralidades contemporâneas e dos processos colaborativos.

Para tanto, sondaremos a problemática influência das ideias de Szondi (2001) e de Lehmann (2011) na escrita teatral nacional, justamente por conta da ausência, entre nós, da tradição dramática, de origem aristotélica, culminando numa breve análise da obra de Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha, autores referenciais para a renovação da dramaturgia moderna, a partir do diálogo com o gênero dramático.

### III – GÊNEROS EM TRANSE

Para iniciarmos este capítulo, invocaremos algumas palavras sobre o significado do gênero no teatro, sobretudo relacionado à linguagem dramaturgica.

Tomemos a definição de Pavis (1999, p. 181) para o verbete “Gênero”, que, do ponto de vista dramaturgico, abrange um amplo painel da contemporaneidade:

A teoria literária não se satisfaz, como a crítica, em estudar as obras existentes. Ela ultrapassa o âmbito estreito da descrição da obra individual para fundar uma tipologia das formas, das categorias literárias, dos tipos de discurso; ela retoma, desta forma, a velha questão da poética dos gêneros, porém não mais se limita, doravante, a catalogar obras historicamente realizadas, preferindo refletir sobre as formas de estabelecer uma tipologia dos discursos, deduzindo-os de uma teoria geral do fato linguístico e literário. Assim, a determinação de gênero não é mais um caso de classificação mais ou menos sutil e coerente, mas a chave de uma compreensão de todo texto em relação a um conjunto de convenções e normas (que definam precisamente cada gênero). Todo texto é, ao mesmo tempo, uma concretização e um afastamento do gênero; ele fornece o modelo ideal de uma forma literária: o estudo da conformidade, mas também da separação desse modelo, esclarece a originalidade da obra e de seu funcionamento.

A *Poética*, de Aristóteles (2005), uma reflexão sistematizada sobre a tragédia antiga ou, nos termos deste capítulo, sobre o “gênero trágico”, é exemplar no que diz respeito às formas consideradas canônicas para se escrever dramaturgia.<sup>35</sup>

Uma das principais características desse gênero, independentemente de ter sido desenvolvido por Ésquilo, Sófocles ou Eurípidés, é associar o destino humano às divindades, procurando despertar, no público, uma identificação com os feitos dos heróis, deuses ou semideuses da mitologia, ansiando produzir aquilo que Aristóteles denominava *catarse*, ou seja, a purificação das emoções de terror e compaixão.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> O fato de que a reflexão sobre a comédia, de Aristóteles, teria se perdido, não nos parece desprovido de consequências para a história da dramaturgia ocidental. Entre essas conseqüências encontra-se o precário desenvolvimento do gênero cômico, que ainda tem custado a afirmar-se como arte superior, ao menos se o compararmos com o *status* do gênero dramático. Por outro lado, é importante dizer que, com Shakespeare (novamente o Bardo inglês), a clássica divisão, entre comédia e tragédia, começou a perder sentido, e muitos dos autores modernos passaram a explorar, a partir dele, o hibridismo dos gêneros. Rastreado as obras de Shakespeare, não só comédias contêm elementos trágicos, ou tragédias contêm elementos cômicos, mas os dramas históricos possuem elementos trágicos e cômicos, tragédias e comédias possuem elementos históricos e assim por diante, num hibridismo até então inimaginável.

<sup>36</sup> Segundo Vasconcellos (1987, p.38), Catársis é o “termo empregado por Aristóteles (384-322 a.C.) para definir a finalidade última da Tragédia, como sendo a purgação ou purificação das emoções de terror e compaixão (cap. VI da *Poética*)”. Para Roubine (2003, p.63), a *catarse* grega “devia ajudar o espectador a controlar melhor suas paixões, portanto a realizar alguns progressos no caminho da serenidade pessoal e de uma vida social harmoniosa”.

A força do gênero trágico alcançou o Classicismo francês, no século XVII, por meio da Lei das Três Unidades,<sup>37</sup> com contornos programáticos, estabelecendo a unidade de ação, a unidade de tempo e a unidade de espaço como balizas incontornáveis para a escrita teatral. A *Poética*, de Aristóteles, só enfatizava a unidade de ação.

A partir de então, por meio de autores como Racine, Corneille e Molière, consolidou-se o que seria chamado “drama rigoroso” ou, simplesmente, “drama”. Molière, mais voltado à crítica de costumes, revitalizou o gênero cômico (a “comédia”), também originário da Grécia antiga, sobretudo com Aristófanes.

Um século após a hegemonia dos classicistas franceses, com a ascensão política e econômica da burguesia, a dramaturgia francesa, livrando-se do jugo da Lei das Três Unidades, começou a emancipar-se com Voltaire e Diderot, sendo que este último apresentou a sua concepção de drama burguês como um gênero distante da comédia e da tragédia clássicas, algo entre a comédia séria e a tragédia doméstica.

Ao mesmo tempo em que promoveu essa mistura de gêneros, Diderot estabeleceu personagens autônomas, o que fez da racionalidade humana um dos traços distintivos do drama burguês, junto com a relação intersubjetiva entre as personagens, criando um teatro de forte acento moralizante.

Como não houve, no Brasil, contexto sócio-político que pudesse desencadear o surgimento do drama burguês, nossa escrita teatral, a partir de meados do século XIX, passou a ser fortemente influenciada pela comédia e pelo melodrama, sendo que a primeira, voltado à crítica de costumes, se desenvolvera desde o período romano até a Renascença, e o segundo, surgido na França, no fim do século XVIII, envolvendo o espectador pela via emocional, encarnava a luta do bem contra o mal.

A comédia brasileira,<sup>38</sup> chamada “de costumes”, com autores como Arthur de Azevedo, mas, sobretudo, Martins Pena, ao lado dos melodramas de Gonçalves de

---

<sup>37</sup> Ver nota 33.

<sup>38</sup> Tendo a comédia sofrido um relativo desprestígio ao longo da história da dramaturgia, causado, como dissemos, pela falta de poéticas sobre o gênero, remetendo diretamente à ausência da reflexão de Aristóteles, como se explica o fato de que tenha sido, e que continue sendo, um dos gêneros mais destacados na produção dramática brasileira? Acreditamos que a resposta de Faria (2001, p. 186) pode nos ajudar a ir além da influência da linguagem televisiva, relacionando a comédia ao gosto das elites, mais identificadas com a cultura francesa do que com a nossa, além de uma propensão ao gênero cômico, por parte das classes menos favorecidas: “Mas no fim do século XIX parece ter havido uma espécie de divisão do trabalho, tacitamente aceita pelos homens de teatro brasileiros. Aos autores estrangeiros, principalmente franceses, caberia a tarefa de nos fornecer a dramaturgia séria e as chamadas peças bem feitas, que tanto poderiam enfatizar os aspectos dramáticos quanto os cômicos. Essa dramaturgia seria trazida para cá pelos próprios artistas europeus. Aos brasileiros caberia continuar a tradição de uma dramaturgia popular, menos literária, representada pelas formas do teatro cômico e musicado”.

Magalhães e Gonçalves Dias, são gêneros que marcaram boa parte do século XIX, no Rio de Janeiro, mas também definiram os contornos da maioria dos experimentos dramáticos conhecidos do grande público, ao longo de todo o século XX.

A força desses gêneros, em nossa dramaturgia, embora pareça-nos, em parte, consequência da ausência do gênero dramático entre nós, colaborou, por sua vez, para intensificar ainda mais essa ausência, criando um círculo vicioso difícil de romper.<sup>39</sup>

Como contraponto a isso, na Europa, mais precisamente entre o fim do século XIX e o começo do XX, já se falava, segundo Szondi (2001), na “crise do drama”.

Essa crise foi encarnada, sobretudo, pela obra de alguns dramaturgos como Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck, Strindberg e Tchekhov, que, por caminhos autorais bastante distintos, diante de forças sociais e existenciais que saltavam à consciência, passaram a problematizar, por meio de suas obras, a autonomia do indivíduo.

As peças desses dramaturgos só alcançariam o Brasil, com exceção de *Casa de bonecas*, de Ibsen, no contexto da nossa modernização teatral, nos anos 50, com o TBC.

Mesmo com autores que renovaram a nossa escrita teatral, como Qorpo Santo, no século XIX, e Oswald de Andrade, no início do século XX, além de Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Vianinha, entre outros, a partir da segunda metade do século XX, a imagem da dramaturgia brasileira permaneceu vinculada à comédia e ao melodrama.

No atual momento da atividade cultural brasileira, em que esse vínculo ainda se faz sentir, não só no teatro, como na TV e no cinema, preparando-nos para dialogar com os pressupostos de Lehmann (2001) e Szondi (2001), e aproximando-nos da renovação dramática proposta por autores como Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha, talvez ajude se refletirmos sobre o gênero dramático, de origem aristotélica.

Uma das noções mais difundidas por Aristóteles (2005, p. 28), e que teve grande penetração no universo teatral do Ocidente, diz respeito à unidade de ação de uma peça, algo estreitamente relacionado ao entendimento que se tem do gênero dramático:

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação de uma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja

---

<sup>39</sup> Não podemos esquecer que, durante todo o século XX, no Brasil, o rádio e a televisão atualizaram o legado da comédia e do melodrama, influenciando, por sua vez, os gêneros e as estéticas teatrais. A hegemonia das telenovelas brasileiras no imaginário nacional, com sua peculiar mistura de graça e emoção, que segue, além de tudo, marcando boa parte do nosso teatro, corrobora o que estamos falando.

presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo.

Rosenfeld (1985, p. 33) detalhava esse pensamento, dizendo que “a peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo”.

Seria o caso de nos perguntarmos se existe alguma dramaturgia, ao menos da forma como a entendemos, cujas partes não sejam determinadas pela ideia de um todo, já que, para cada gênero dramaturgico, haverá um todo específico.

Isso significa que todas as partes de um texto dramaturgico, independentemente de seu gênero (dramático, Épico brechtiano, pós-dramático etc.), são necessariamente contaminadas por sua intencionalidade expressiva unificadora, e que o gênero desses textos e até mesmo as suas estéticas também são considerados instâncias de sua forma.

A esse propósito, Ramirez (2004, p. 271) indaga sobre a perda de sentido nas narrativas contemporâneas, híbridas ou simplesmente caóticas, citando alguns dos impasses da dramaturgia da atualidade, encorajando-nos a buscar novas soluções:

Devemos distinguir entre aquelas dramaturgias que, dentro da reformulação e recomposição dos códigos usados, tenha realmente em mente um projeto temático ou uma ideologia narrativa. Nesses casos, por mais complexa e complicada que possa ser a linguagem dramática elaborada, pode ser percebida na estrutura como as partes terminam por fazer algum sentido. Mas se essa tendência dramática termina se perdendo na sua própria formalidade e jogo de linguagem, além de poder acabar abandonando todo ponto de vista, torna-se um estilo em voga, no qual “o amontoamento desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra, assim como a divisão tradicional da narrativa não garante sua força e seu interesse”. Ryngaert esclarece que essa técnica de fragmentação e hibridismo tornou-se simples e superficial efeito de moda em que se esconde um criador que não consegue admitir que não sabe mais o que dizer.<sup>40</sup>

A crítica ao gênero dramático, que associa a noção de representação teatral, por meio da *catarse* de origem aristotélica, a um efeito alienante no espectador, que constrangeu o desenvolvimento da linguagem dramaturgica como um todo, já encontrava uma resposta à altura em Johnson (1996, p. 50-51):

---

<sup>40</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1998, pp. 88-89.

A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de suas faculdades e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores [...] O pensamento que nos toca o coração não é o de que os males que presenciamos sejam reais, mas sim o de que sejam males aos quais nós mesmos poderíamos estar expostos. Se há alguma ilusão, não é a de que creiamos nos atores, mas a de que por um momento nos imaginemos infelizes; porém, antes lamentamos a possibilidade do que cremos na presença da desgraça, como uma mãe chora por seu filho quando se lembra de que a morte possa tirá-lo de si. O prazer na tragédia provém de nossa consciência da ficção; se acreditássemos que os assassinios e as traições fossem reais, eles não mais nos agradariam.

No século XX, Ubersfeld (2005, p.22) questionava o fato de que o “teatro energético”, no sentido proposto por Lyotard, seria melhor reproduzido pelas teatralidades contemporâneas do que, por exemplo, pelo teatro aristotélico ou mesmo pelo Teatro Épico brechtiano, ambos calcados nas noções de representação, utilizando-se da palavra e identificados com o processo de individuação autoral:

Tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. A revolução contemporânea do lugar cênico (desaparecimento ou adaptação do palco à italiana, do palco em anel, teatro de arena, tablado, teatro de rua), com seu propósito de mesclar público e ação cênica, espectadores e atores, não fere esta distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma ribalta invisível, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical separação entre os dois. Ainda que houvesse representação de um fato real (como no teatro político ou no teatro de agitação), esse real, uma vez teatralizado, assumiria um estatuto de não-realidade, tornando-se aparentado ao sonho.

Referindo-se à reação dos dramaturgos franceses ao legado do Classicismo, Roubine (2003, p. 22) afirma que “doravante o teatro francês vai ser sujeitado à encruzilhada da norma e do desvio”, remetendo não apenas à realidade teatral francesa, mas também a um dos principais desafios que todo o dramaturgo precisa enfrentar, que é o de subtrair, de seu processo de individuação autoral, e não da imitação de estéticas consagradas, a intencionalidade expressiva unificadora de uma obra.

Questionando o referencial da *Poética*, sem deixar de revelar sua importância, Pavis (1999, p. 424) refere-se à limitação dos “doutos” aristotélicos do Classicismo francês, ao insistirem na universalidade da visão clássica, que também pode ser a limitação daqueles que defendem quaisquer tipos de regras para a escrita teatral:

As unidades – e, em particular, aquela da ação que quase constitui a unanimidade dos doutos e dos dramaturgos – são na verdade a expressão de uma visão unitária, homogênea do homem. O homem clássico é, primeiro, uma consciência inalienável e indivisível que se pode reduzir a um sentimento, uma propriedade, uma unidade (quaisquer que sejam os conflitos que são o tema das peças, mas que são feitos para ser resolvidos). Com a força desta unidade das motivações, das ações, o teórico não supõe, por um segundo sequer, que também a consciência possa ela também explodir, a partir do momento que não mais refletir um mundo unificado, universalizado e que surgir como falsa consciência, ruptura social ou psicológica.

No caso específico da linguagem dramaturgical, referindo-se à encruzilhada do Romantismo com o Classicismo francês, Hugo (1980, p. 105) frisa bem a necessidade de nos rebelarmos contra as formas canônicas, sejam elas de que tipos forem: <sup>41</sup>

Metamos os martelos às teorias, às poéticas, aos sistemas. Deitemos abaixo essa velha crosta que mascara a fachada do teatro! Não há regras, nem modelos! Ou antes; não há outras regras senão as das leis gerais da natureza, que flanam por sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam em condições próprias a cada assunto. Uma são eternas, interiores e duradouras; as outras, variáveis, exteriores e só servem uma vez. As primeiras são a viga que sustenta a casa; as segundas, a carpintaria que serve para construí-la e que se refaz em cada edifício. Aquelas são o esqueleto, estas o vestido do drama.

Entre os dramaturgos, Shakespeare talvez seja o que melhor exemplifica o embate de um autor com as formas hegemônicas de sua época, considerando que, na Inglaterra de seu tempo, embora com menor força do que na França, também se sentia a influência da Lei das Três Unidades, entre outras normas de rigor aristotélico. <sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> A experiência do autor deste trabalho, como jurado de um reconhecido concurso nacional de dramaturgia, o fez sentir, na própria pele, a constatação de Hugo (apud ROUBINE, 2003, p.93), de que “aquele que imita um poeta romântico torna-se necessariamente um clássico, na medida em que imita”, comprovando o quanto as questões teóricas, às vezes, se imiscuem de forma indesejada ou, no mínimo, indevida, na criação dramaturgical. Ao serem analisadas quase duas centenas de textos inscritos no referido concurso, constatou-se certas recorrências temáticas e formais. O mais surpreendente, porém, foi perceber que, diferentemente do esperado, não era o modelo dramático que se impunha, mas uma peça como *Esperando Godot*, de Beckett, que rompia com todos os preceitos aristotélicos. Impressionava, naqueles textos, uma quantidade insuspeita de situações e diálogos entre dois indivíduos que esperavam *ad eternum* algo ou alguém fadado a não vir, revelando o quanto a obra de Beckett, mal assimilada por nossos autores, tinha se tornado, ainda que inconscientemente, um modelo de escrita teatral. Remetendo a Hugo, *Esperando Godot*, na medida em que passara a ser tão imitada, também se tornara um “clássico”.

<sup>42</sup> Ver notas 33 e 37.

O Bardo inglês foi ainda mais vitorioso por ter, a despeito de todas as influências recebidas, se notabilizado por criar uma das obras mais originais de todos os tempos.

Quanto às ideias dramáticas de Diderot, concordamos com Pavis (1999, p. 182), ao dizer que “a tragédia doméstica e burguesa (...) passa a ser uma forma antes desastrosa e sem valor estético, pois nada mais resta da vitalidade das duas categorias estéticas fundamentais: o cômico e o trágico”.

Esse raciocínio nos leva a pensar que a “vitalidade” dos gêneros, assim como da dramaturgia em geral, depende da relação entre a individuação autoral e a matéria social, enfatizando nossa convicção, já apontada desde o primeiro capítulo, de que a linguagem dramática deve refletir, necessariamente, algum aspecto da realidade.

Além disso, quando falamos em dramaturgia, e também em teatro, para não nos referirmos às artes em geral, há uma tentação de se pensar, antes de tudo, em termos exclusivamente formais, até por conta das dificuldades que um autêntico processo de criação impõe aos que procuram evitar a imitação de fórmulas prontas para escrever.

Não acreditamos que seja preciso negar a importância da comédia e do melodrama no teatro contemporâneo brasileiro. Dramaturgos mais próximos de nós, influenciados pelo auge das telenovelas nos anos 70 e 80, souberam revitalizar esses gêneros com carga crítica e densidade psicológica. Parece ser o caso de Juca de Oliveira e Maria Adelaide Amaral, entre outros. Até mesmo Nelson Rodrigues, em que pese a revolução dramática que representou, não deixou de usar a comédia e o melodrama, quando lhe convinham. É fato que o apelo popular desse tipo de dramaturgia ainda continuará tentando boa parte de nossos autores.<sup>43</sup>

Mas avancemos um pouco mais, procurando compreender porque a “crise do drama”, apontada por Szondi num contexto histórico delimitado (1880-1950), foi interpretada, por boa parte do nosso teatro, no começo do século XXI, como “a morte do drama”, como se houvesse, nessa interpretação, uma ambição secreta de matar aquilo que sequer tínhamos conhecido ou (quem sabe?) até para não precisarmos conhecê-lo.

---

<sup>43</sup> O aprofundamento da comédia, dado por reflexões importantes, como as de Bergson e Pirandello, entre outros, poderia ajudar a amadurecer esse gênero entre nós, como, de fato, tem ocorrido por meio dos esforços de alguns autores e grupos de teatro, entre eles Hugo Possolo (do Parlapatões, com Mário Vianna) e o próprio Luís Alberto de Abreu, em parceria com a Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes.

Esse caminho também leva-nos à influência, entre nós, durante o mesmo período, de Lehmann (2001), já que o autor alemão, com o que se passou a chamar “teatro pós-dramático”, esteve ainda mais próximo de decretar a “morte do drama”.

“Mais próximo”, no entanto, não significa que o tenha feito, como tantas vezes foi dado a entender, até que o próprio autor, em palestra no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2009, tenha se explicado, apresentando-se menos como o defensor de uma estética do que como um teórico empenhado em apresentar as tendências do teatro europeu dos anos 70 aos 90, estimulando-nos, contra todas as expectativas, a experimentar os gêneros dramaturgicos ou mesmo a empenhar-nos na criação de novos gêneros.

De qualquer forma, é preciso reconhecer que Lehmann (2001, p. 26), ao detectar, em suas análises, a prevalência do performático sobre o mimético, sintetizou algumas ideias que, talvez à sua revelia, atingiram a essência da linguagem dramaturgica, como podemos constatar pelo trecho abaixo, que reflete, a nosso ver, um entendimento demasiadamente expandido a respeito do gênero dramático:

Não é decisivo saber se e em que medida as formas de discurso poéticas tinham efeito na textura dramática, em que medida as dramaturgias épicas eram utilizadas: “o” drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder seu caráter dramático.

A interpretação distorcida de Szondi (2001), já apontada neste trabalho, pode ser combatida por uma leitura mais atenta de sua obra, sobretudo na medida em que o autor, diante da “crise do drama”, propõe “tentativas de solução”, enfatizando, em pé de igualdade, as mais distintas intencionalidades autorais, como as de Brecht, Miller, O’Neill, Pirandello, Wilder, entre outros, revelando como esses dramaturgos, a partir da problematização do gênero dramático, de origem aristotélica, experimentaram ou até mesmo chegaram a criar novos gêneros dramaturgicos.

Não resta dúvida de que o autor húngaro privilegiou, em seu estudo, dramaturgos que se utilizaram de recursos épicos para expressar demandas sociais.

Mas Szondi (2001, p. 183) é abrangente ao discorrer sobre o futuro do drama:

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano. Desse modo, não deve de modo algum ser considerada uma conclusão o que serve aqui de encerramento

provisório. Não chegou o tempo para fazer um balanço final nem para levantar novas normas. Seja como for, não compete à teoria prescrever o que o drama moderno tem de ser. Cabe somente a compreensão do que foi produzido, a tentativa de uma formulação teórica.

Mesmo Lehmann (2007, p. 240), apesar da atmosfera iconoclasta que envolve o seu trabalho, escreveu algo intrigante sobre as renovações da linguagem dramática:

Talvez o teatro pós-dramático venha a ser tão somente um momento em que o reconhecimento daquilo que está para além da representação pode ocorrer em todos os níveis. Talvez ele inaugure uma nova cena, na qual as figurações dramáticas serão reencontradas depois de tamanho distanciamento entre o drama e o teatro. As formas narrativas, a apropriação sóbria e mesmo trivial de histórias antigas, assim como a necessidade de um retorno de estilizações mais conscientes e artificiais, poderiam constituir uma ponte para escapar do visgo das imagens naturalistas. Algo novo surgirá.

Sobre o tom de um espetáculo, dado, em grande parte, pelos gêneros dramáticos, tomemos como exemplo o que Bentley (1982, p. 274) dizia sobre a diferença entre a comédia e a farsa:

La comedia asume los mismos tonos graves y jocosos de la farsa. Lo que es diferente es elemento contrario, el subterráneo y eruptivo. En la farsa, lo que se halla debajo de la superficie es la agresión en estado puro, que no tiene justificación moral ni la precisa. La agresión es común a la farsa e a la comedia, pero, mientras en la farsa es mera hostilidad, en la comedia es fuerza respaldada por la convicción de estar en lo cierto. En la comedia, la iracundia de la farsa se ve apoyada por la conciencia.<sup>44</sup>

Sarrazac (2002; 2012), por meio de seus livros e artigos, além de conferências que fez no Brasil, atualizou o estudo dos gêneros dramáticos, não só por ser nosso contemporâneo, mas por ter debatido com profundidade as ideias de Szondi e de Lehmann, tendo sido, aliás, aluno deste último, o que dá um sabor todo especial ao diálogo travado entre eles.

---

<sup>44</sup> “A comédia assume o mesmo tom grave e jocoso da farsa. O que é diferente é o elemento contrário, o subterráneo e eruptivo. Na farsa, o que se encontra debaixo da superfície é a agressão em estado puro, que não tem e nem precisa de justificativa moral. A agressão é comum à farsa e à comédia, mas, enquanto na farsa é mera hostilidade, na comédia é força respaldada pela convicção de se estar certo. Na comédia, a irascibilidade da farsa se vê apoiada pela consciência.” (tradução do autor da Dissertação)

Deparando-se com um contexto fortemente marcado por Szondi e por Lehmann, Sarrazac não hesitou em defender as possibilidades de renovação da linguagem dramaturgica, substituindo a “crise do drama” (a partir de Szondi) e a “morte do drama” (a partir de Lehmann), pelo “drama em mutação”, expressão que, em última análise, nos inspirou para nominarmos este capítulo.

Em entrevista recente, dada ao jornal curitibano *O Tempo*, aludindo a Szondi, Sarrazac (2012) disse que “ao lado de suas tendências épicas e narrativas, o teatro contemporâneo marca uma inclinação para uma dramaturgia mais subjetiva, íntima, existencial e metafísica. Ao lado de Brecht, há a influência contraditória de Strindberg!”

Já em artigo mais antigo, publicado na revista eletrônica *Questão de Crítica*, Sarrazac (2010) aprofunda seu posicionamento em relação a Szondi, apontando na direção do “drama em mutação”, ideia que este trabalho pretende até certo ponto encampar:

Uma das questões que nos colocamos hoje consiste precisamente em pôr em dúvida o modelo “crísico” – quer a crise seja ou não terminal – sustentado por Szondi. O pôr em dúvida não no contexto dos anos 1950 onde ele foi aplicado com sagacidade, mas porque ele realmente não permite mais, hoje, nos anos 2000, dar conta das evoluções das escrituras dramáticas em casamento com o seu devir. Em vez de crise – uma crise só pode ser breve e só pode conduzir a uma resolução, a morte do drama sendo efetivamente uma –, eu preferiria falar de mutação, e mesmo de mutação lenta, e de uma *mudança de paradigma* do drama.

Em relação à Lehmann, Sarrazac (2010) mostra-se ainda mais incisivo:

A tentação é grande em considerar que a forma dramática viveu e que ela é de agora em diante obsoleta. O drama seria o ramo morto da árvore do teatro. Na melhor das hipóteses, ele continuaria a produzir alguns frutos anêmicos, desprovidos de qualidades essenciais da arte: a novidade, a atualidade, a contemporaneidade... Existe hoje uma tendência em por em pane a dialética de um presente aberto ao passado e ao futuro e, a ele, preferir uma concepção abusiva da contemporaneidade: erigir esta contemporaneidade como um *valor em si*, que se substitui pela antiga noção de “vanguarda”. “Autenticamente contemporâneo”, “extremamente contemporâneo” são os rótulos cada vez mais correntes. De sua parte, Lehmann invoca a “verdadeira contemporaneidade”: a questão seria saber se a estética de certa prática teatral testemunha uma verdadeira contemporaneidade, ou se ela não perseguiria apenas antigos modelos com técnicas bem dominadas.

Demarcando o “drama em mutação”, Sarrazac (2002, p. 231) insinua que o “novo” de hoje já nascera entre o final do século XIX e meados do século XX:

Pretender erradicar totalmente o dramático do teatro – a tentação existe hoje, como existia já no tempo de Piscator – é um gesto tão inadequado quanto o de querer banir toda a psicologia, com o pretexto de que o psicologismo do século XIX se transformou numa caricatura. Se o drama pode, hoje, parecer ultrapassado, é enquanto *forma pura*, *forma primária*, não admitindo a intrusão de “motivos” – retomo o termo de Goethe e Schiller – épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o “carácter primário”. E o estudo das grandes dramaturgias do século XX – em particular, as de Strindberg, Pirandello e toda a corrente pós-pirandelliana, até Genet, ou pós-strinberguiana, até Adamov e Beckett – mostrou-nos, precisamente, que o drama era passível das mais interessantes “secundarizações”. Ou seja, uma vez mais, de relativização, de transbordamento, de fuga (para a frente) no sentido deleuziano.

É curioso observar que, ainda segundo Sarrazac, parte da dramaturgia contemporânea tem retornado às origens da literatura, recuperando o sentido das narrativas homéricas, antes de o drama se tornar uma linguagem autônoma.<sup>45</sup>

O fato é que Sarrazac (2002, p. 59), embora sinalize algumas possibilidades para a linguagem dramática, muitas delas recicladas de autores que as tinham intuído ou mesmo praticado desde o fim do século XIX, o faz por meio de uma teoria que nos parece parcial, a respeito do “autor rapsodo”, apostando na hibridização do drama, como forma de renová-lo, sobretudo por meio do que ele chama “transbordamento” entre os gêneros dramático, épico e lírico. Acompanhemos seu raciocínio:

Se, durante a leitura de uma peça, ouço a voz do seu autor, quer esta voz seja límpida ou camuflada, quer me chegue directamente ou através de um intermediário, sei, antecipadamente, que a representação não será clara. Esta voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos o modo como o autor apreende o mundo. Melhor ainda, esta voz está à escuta. Faz-nos sair, ao autor, ao actor e a mim, do solipsismo em que o velho teatro nos tinha encerrado. Esta voz que transforma o autor em “sujeito épico” é contígua ao teatro e à realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso,

---

<sup>45</sup> Nesse sentido, justifica-se a expressão “dramaturgia pré-dramática”, que o crítico Kil Abreu, em palestra ministrada na ESCH (Escola Superior de Artes Célia Helena), em 2015, utilizou para designar uma dramaturgia narrativa em que não há personagens, tampouco diálogos, dramáticos ou não.

detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engrena e problematiza. Desenrolar uma ficção é sempre um gesto um pouco teológico, inseparável de um vislumbre de certeza. Essa voz será, portanto, a necessária contrapartida de questionamento à soberania do ficcionamento.

Há alguns pontos controversos nesse trecho, que nos parecem reduzir as possibilidades dramáticas, em vez de ampliá-las, como sugere Sarrazac: pensar que só a voz do autor poderia estar “à escuta” (e não as vozes das personagens, por exemplo); acreditar que qualquer “velho teatro” leva necessariamente ao “solipsismo”; fazer supor que algo escrito pelo autor rapsodo sem dúvida fugirá ao “ficcionamento” – uma ideia questionável, até certo ponto também defendida por Lehmann; e, finalmente, acreditar que a “instabilidade” do drama só poderá ser alcançada pelo autor rapsodo.

Sarrazac (2002, p. 230) chega a insinuar, a partir de uma visão, a nosso ver, excessivamente circunscrita à dramaturgia contemporânea francesa, qual seria a tendência que alinharia todos os autores que têm renovado a dramaturgia contemporânea mundial, o que o tornaria tão programático quanto os teóricos com quem ele procura dialogar, como Aristóteles, Szondi e Lehmann:

*O modelo dramático, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas [...] O devir rapsódico do teatro aparece, assim, como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo.*

Embora as reflexões de Sarrazac corroborem parte da produção dramática contemporânea, <sup>46</sup> elas nos parecem desconsiderar, em certa medida, a escrita de dramaturgos que não associam a autonomia das personagens, ou algum grau dessa

---

<sup>46</sup> É importante salientar, a essa altura, que a reflexão sobre os gêneros literários, que tem seu primeiro esboço na *Poética*, de Aristóteles (2005), e é enriquecida, segundo Pallottini (2005, p.29), pela “teoria hegeliana da síntese entre lírica e épica no nascimento do gênero dramático”, já fora, em 1965, matéria de estudo de Rosenfeld (2014), no que diz respeito, sobretudo, à hibridização desses gêneros. Rosenfeld, tendo abordado as características adjetivas de gêneros substantivos (um drama com acentos líricos ou épicos, para darmos dois exemplos que nos interessam), nunca negou a influência que sofrera do pensamento de Szondi (2001), sobretudo na escritura de sua importante obra, *O teatro épico*.

autonomia, ao drama rigoroso, ou autores cujo processo de individuação autoral não compreenda a existência moderna como Sarrazac a compreende.

Isso sem contar os autores que poderiam, segundo as ideias que explanamos até agora, desenvolver o gênero dramático, seja no Brasil ou em qualquer outra parte do mundo em que a autonomia do indivíduo esteja em processo de construção, e não de desconstrução, contrariando o niilismo de muitas linhas do pensamento filosófico e, por consequência, artístico, do mundo contemporâneo, algumas das quais analisamos no primeiro capítulo, sobretudo ao falarmos sobre a noção de “pós-modernidade”.

Sarrazac, ao buscar as “mutações do drama”, pretende contribuir com a renovação da dramaturgia. No entanto, parece-nos que procura fazê-lo demasiadamente baseado na realidade teatral francesa, cuja influência do drama clássico é enorme, mencionando, em seus trabalhos, muitos autores locais, ainda não traduzidos ou encenados no Brasil, incluindo poucos representantes de países vizinhos, menos ainda periféricos, universalizando, apesar de toda a argumentação que se possa fazer em defesa da globalização, um procedimento que não deixa de ser, antes de tudo, local.

O que talvez falte, a Sarrazac, é assumir a forma dramática como resultado do processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, a partir de um diálogo com o gênero dramático, de origem aristotélica, falando a partir desse lugar, que é o que, entre outras coisas, pretendemos realizar no restante deste capítulo, ao analisarmos a obra de Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha.

A dramaturgia moderna teve pelo menos dois faróis de grande intensidade, lançados em direções diametralmente opostas: Beckett e Brecht, que podem nos ajudar a compreender o espectro de renovações a partir do drama de origem aristotélica.<sup>47</sup>

É difícil haver algum dramaturgo “pós-dramático”, para aderir à terminologia de Lehmann, que não tenha sido influenciado por Beckett ou por Brecht, ou até por ambos.

---

<sup>47</sup> Falar de Beckett, quando o assunto é Brecht, ou vice-versa, pode provocar, à primeira vista, um curto-circuito, pois talvez não existam, na história da dramaturgia, dois autores que tenham sido, tanto do ponto de vista ideológico quanto estético, tão antípodas quanto ambos. Suas obras comprovam, em síntese, o quanto uma época não define, por si só, a sua arte mais emblemática, já que foram contemporâneos ao menos por quatro décadas. Mas a justaposição desses autores, neste trabalho, assim como a posterior justaposição de Nelson Rodrigues e Vianinha, tem como objetivo, justamente, circunscrever, por contraste, um painel mais amplo de referências, que possa servir de estímulo para a nossa dramaturgia.

Quanto a Beckett, a “bagunça” a qual ele se referia, citada no primeiro capítulo, referente ao contexto do Pós-Segunda Guerra Mundial, já vinha sendo abordada por dois autores, Camus e Sartre, também filósofos, ligados ao movimento existencialista.

Mas aquilo que em Camus e Sartre confirmava o drama, em Beckett, além de outros autores que Esslin (1978) enquadrou no Teatro do Absurdo, era a sua renovação.

Ainda que considerasse a obra do autor irlandês sob uma ótica mais próxima à realidade do Pós-Segunda Guerra Mundial, Gontarski (2008), em entrevista que deu ao *Correio Braziliense*, chamou a atenção para a sua universalidade:

A obra de Beckett é muito própria de sua época, em muitos aspectos, isto é, a Paris do período pós-Segunda Guerra Mundial, mas ela também transcende esse período para falar de uma condição central, do que é ser um humano, ver, respirar, pensar, e particularmente para pensar a respeito da condição de si mesmo.

No entanto, filtrando a “bagunça” do mundo segundo o seu próprio processo de individuação autoral, Beckett plasmou formas peculiares de escrever dramaturgia, em peças emblemáticas do repertório moderno, como *Esperando Godot*, *Dias felizes*, *Fim de partida*, além do trabalho final do autor, composto por sua trilogia narrativa, os “dramaticulos” e as peças para o rádio e para a televisão.<sup>48</sup>

No livro de Andrade (2002, p. 193), o próprio Beckett, temendo que a definição de “bagunça” extrapolasse a sua própria inteligibilidade, comenta o processo pelo qual o conteúdo precipita-se numa forma, estimulando a discussão em torno dos gêneros:

O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quero dizer apenas que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista agora.

---

<sup>48</sup> A trilogia narrativa é composta por *Company*, *Mal vu mal dite* e *Worstward ho*; entre os “dramaticulos” estão *Ohio impromptu*, *Footfalls*, *Rockaby* e *That time*; entre as peças para o rádio e para a televisão estão *Eh Joe*, *Nacht und Träume Traume*, *...but the clouds*.

Pouco se reportando, em suas peças, às candentes questões sociais de seu tempo, Beckett, como ele mesmo salientou num dos anexos do livro de Andrade (2001, p. 186), passando a “escrever o que sentia”, preferia expor a “experiência de um não-conhecedor” que, ainda que por meio de diálogos antidramáticos, buscava estabelecer algum tipo de vínculo com o “outro”.

Em vez da perspectiva do gênero dramático, de origem aristotélica, que privilegiaria a construção de um enredo pela causalidade de suas ações, há, em Beckett, como Andrade (2001, p. 26) salientou, “um teatro imobilizado que, cada vez mais, abandona o *legato* dramático em nome do *stacatto* expressivo de quadros justapostos”.

Andrade (2001, p. 186) traz outro depoimento de Beckett sobre a forma adotada no romance *O castelo*, de Kafka, em que o irlandês pontua o quanto o processo de individuação autoral do escritor tcheco não chega a problematizar radicalmente a perspectiva clássica, se comparado, sobretudo, à sua própria intencionalidade autoral:

O herói kafkiano tem uma coerência de intenções. Ele está perdido, mas não é espiritualmente precário, não está caindo aos pedaços. Meu povo parece estar caindo aos pedaços. Outra diferença: nota-se que a forma de Kafka é clássica, segue adiante como um rolo compressor, quase serena. *Aparenta* estar sob ameaça o tempo todo, mas a consternação está na forma. Na minha obra, há consternação por trás da forma, não na forma.

Subvertendo a personagem aristotélica, que influenciou a forma como o gênero dramático mimetizou a psicologia humana, o processo de individuação autoral beckettiano perscruta as sutis realidades do inconsciente, sinalizando, em meio ao humor mais insuspeito, as potencialidades que, mesmo sufocadas, continuam presentes nas cabeças pensantes daqueles “seres” que parecem arremedos de figuras clássicas.

Segundo Rosenfeld (2014), Brecht, após muitas experimentações com a linguagem dramatúrgica, alcançou a maturidade artística apenas no final de sua vida, tornando-se reconhecido por meio de algumas de suas melhores peças, como *A alma boa de Setsuan*, *Mãe coragem e seus filhos*, *Vida de Galileu*, entre outras que acabaram

por caracterizar a suma do Teatro Épico, um tipo de dramaturgia, de encenação e de interpretação influenciados por Piscator, que se contrapunha ao teatro aristotélico.<sup>49</sup>

Ao realizar um teatro popular feito para desvendar as contradições sociais e políticas de sua época, sem se prender às individualidades, Brecht plasmou as formas de sua dramaturgia e de seu teatro, por meio de uma aposta radical em seu processo de individuação autoral, insuflado pela filosofia marxista, de forte engajamento social.

Reiterando a ruptura promovida por Shakespeare, na Renascença, em relação à unidade de lugar e à unidade de tempo, Brecht avançou ainda mais no campo da ação.

Para aprofundar a consciência crítica do espectador diante da realidade social, o autor alemão chegava a estruturar seus enredos em quadros mais ou menos independentes, entremeados por narrativas e canções.

Além disso, o encadeamento das ações, no interior de cada quadro, não se dava segundo a lógica dramática, de origem aristotélica, que privilegiava a relação intersubjetiva entre as personagens, baseada, sobretudo, em seus conflitos interpessoais.

Quanto às personagens, Brecht também subverteu a lógica dramática, enfatizando menos as suas características individuais, e mais as suas funções sociais.

Tanto em relação à política, quanto à economia ou à religião, instâncias de poder que variavam conforme os enredos das peças, a personagem brechtiana era o que Pallottini (1989, p. 109) chamava de “personagem-objeto”:

O personagem brechtiano não deve ser avaliado por medidas psicológicas ou morais; ele é fruto do mundo em que vive, fruto da sociedade tal como é, das relações econômicas e sociais, do seu momento na história. O personagem brechtiano não age por vontade própria livre, é levado a agir por injunções de situação. Nada há de mais distante do pensar de Brecht do que essa ideia hegeliana da liberdade do personagem, ou esta outra ideia vinda de Brunetière que fala da vontade como origem das ações. O homem é o que o momento social e econômico faz dele, permite que ele seja. Não existe a *alma*, não existe a *natureza humana* que, por razões íntimas, internas, pessoais, idiossincráticas, faz com que alguém aja de tal ou qual maneira. O personagem é *objeto*, não *sujeito*.

---

<sup>49</sup> Em 1928, no prefácio à obra *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Brecht apresentava suas ideias num quadro em que contrapunha o Teatro Épico ao Teatro Aristotélico. Também se encontra esse quadro no livro *Estudos sobre teatro* (1978), do autor, que consta ao final deste trabalho, na bibliografia.

Posto assim, tudo pode parecer demasiadamente estável no universo brechtiano, o que seria contrário às convicções do próprio autor. Mas aqui se apresenta, talvez, a maior contribuição do alemão à teoria dramaturgica e à dramaturgia propriamente dita. Rosenfeld (2014, p. 150) esclarece-nos a esse respeito:

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.

Brecht (1978, p. 6) acreditava na plasticidade da realidade, cabendo ao teatro oferecer não respostas, mas perguntas de como se portar diante dessa realidade, justificando seu desejo de conscientizar, por meio do materialismo dialético de suas peças, as classes proletárias das injustiças causadas pelas elites engastadas no poder:

Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descreveremos como um mundo passível de modificação. Para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente.

O teatro brasileiro contemporâneo, apesar da dificuldade de proporcionar um amadurecimento à sua dramaturgia, como já vimos, tem como exemplos, alguns textos que denotam significativas diferenciações em relação ao gênero dramático, de origem aristotélica, entre os quais gostaríamos de destacar dois que nos parecem representativos: *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Rasga coração*, de Vianinha.

A capacidade que Nelson revelava de enxergar o universal no local, enfatizando as tormentas da alma humana, foi apreendida em filigranas por Magaldi (1981), responsável maior pela divulgação de sua obra (e de sua figura) no Brasil, tendo ajudado, de certa forma, a ultrapassar a espessa cortina de preconceitos que, ao longo

dos anos, ergueu-se ao redor do dramaturgo, sobretudo por aqueles que o consideravam pornográfico e imoral, quando não racista e sexista.

O trabalho de Nelson, que, além das peças, envolvia crônicas, contos e romances, tinha muitos defensores, que admiravam seu gênio e originalidade, mas também incontáveis detratores, que acusavam seu primitivismo e morbidez.

Os que estavam, sobretudo nos anos 60, enfrentando, ao lado das forças progressistas, os “anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira, acusaram Nelson Rodrigues de ser alienado, tomando sua obra como um atestado dessa alienação, sem qualquer perspectiva crítica.<sup>50</sup>

Embora o dramaturgo se defendesse dessas acusações (“no fundo eu sou um moralista”), e até se preocupasse em justificar a sua visão de mundo com base na teoria da *catarse* (que, em tese, o confirmaria como um “moralista incorrigível”), essa visão da esquerda vingou até o período da redemocratização, nos anos 80, quando o resgate da sua dramaturgia ajudou a impor sua figura como a de um autor superlativo.

Muitos foram os pesquisadores teatrais que consideraram, ainda no calor dos acontecimentos, a segunda peça de Nelson, *Vestido de noiva*, de 1943, não só um marco de nossa dramaturgia, mas também do moderno teatro brasileiro.

Tendo sido escrita quase duas décadas após a semana de arte moderna, em que o teatro não marcara presença, a não ser por Oswald de Andrade, cuja dramaturgia só foi encenada nos anos 60, pelo grupo Oficina, a peça de Nelson logo chamou a atenção, por motivos relacionados à sua forma, que Magaldi (1998, p. 24) descreve muito bem:

O achado de *Vestido de noiva* consistia em desenvolver os episódios nos planos da realidade, da memória e da alucinação, e em materializar em cena, como projeção exterior, o subconsciente da acidentada Alaíde, que falecera após um ato cirúrgico malogrado.

A questão da forma dramática, que envolve a questão dos gêneros, faz pensar que *Vestido de noiva* não é um drama, no sentido tradicional da palavra, por representar,

---

<sup>50</sup> Respalda essa visão, o dramaturgo só parece ter despertado para a gravidade dos desmandos dos generais, quando seu filho Nelsinho foi preso. A partir de então, passou a condenar o regime militar.

a partir do plano da realidade, ainda segundo Magaldi (1998, p.24), “a aventura interior da protagonista”, aproximando-a da linguagem expressionista.<sup>51</sup>

Além disso, não se pode ignorar a existência, em *Vestido de noiva*, por conta da alternância dos planos narrativos, de uma radical ruptura com a Lei das Três Unidades, revelando, a partir de um conteúdo que se enraíza no sofrimento psíquico das personagens, uma das possibilidades formais para a dramaturgia brasileira.

Independentemente de sua categorização em termos de gêneros, *Vestido de noiva* (que Magaldi, em seus estudos, chama de “peça psicológica”) enquadra-se bem no tipo de abordagem que estamos buscando com esta pesquisa, de uma dramaturgia que, por meio do processo de individuação autoral, dialoga com o gênero dramático, de origem aristotélica, reinventando-o.

O mesmo princípio desse tipo de diálogo, em que a forma não se desvincula do conteúdo, pode ser encontrado em *Rasga coração*, de Vianinha, que foi encenada em 1979, quando o autor já havia falecido.

Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) por influência de seu pai, o dramaturgo e radialista Oduvaldo Vianna, Vianinha, marcado pelo pensamento marxista e pelo teatro brechtiano, conviveu, desde cedo, com duas instâncias que orientariam a sua existência: o teatro e a política.

Desenvolvendo-se na época “da utopia desenvolvimentista” de Juscelino Kubitschek, passando pela revolução cubana e pelo golpe militar de 1964, a trajetória do dramaturgo se definia por uma sensibilidade social aguçada, voltando-se, primeiramente, para os dramas dos proletários e, depois, para as contradições da classe média instalada nas engrenagens do capital.

De fato, nos textos ensaísticos de Vianinha, escritos à época do Arena, nota-se a preocupação do autor em relação ao papel do artista diante das forças do capital, com o intuito, segundo Betti (1997, p.44), de não deixar “de enxergar-se enquanto agente social, tornando-se apêndice no processo de formação do homem”.

---

<sup>51</sup> Considera-se que o Expressionismo é inaugurado, no teatro, e mais particularmente na dramaturgia, em 1898, com *O caminho de Damasco*, de Strindberg, peça em que, segundo a definição de Rosenfeld (2014, p. 100), “as unidades tradicionais são substituídas pela unidade do personagem central”.

Sobre a possibilidade de afastar-se de sua responsabilidade social, Betti (1997, p. 46) toma um exemplo do próprio Vianinha, ao se referir ao pintor italiano Modigliani, demarcando um contexto que, hoje em dia, parece ter se agravado ainda mais:

A burguesia entendeu que Modigliani avançava e levava a consciência do homem para o desespero – sentiu o perigo disto. Pagou os outros Modiglianis que surgiam... pagou o seu desespero que agora é banhado em uísque e psicanalistas.

Em entrevista citada por Moraes (1991, p. 216), Vianinha, nos anos 70, demonstrava, por meio do alargamento de sua visão de mundo, algo que Brecht já parecia compreender em 1934:<sup>52</sup>

Comecei a me preocupar muito mais com a existência do ser humano nesse redemoinho e a tentar mostrar o processo de deformação [...] Mas meu objetivo continua sendo a denúncia. Só que tento mostrar que a superação desse estado de coisas não depende de uma decisão simples, de uma vontade romântica. Exige paciência, ironia, organização, sabedoria e um conhecimento profundo da realidade. É um pouco o domínio do desespero.

Em seus últimos anos, Vianinha passou a exorcizar seus fantasmas, numa clara referência à sua própria experiência de vida e a de sua geração, que via suas utopias sociais sendo destroçadas, sem deixar de alertar o indivíduo de classe média para o seu papel enquanto agente de transformação social.

Assim como em *Vestido de noiva*, a estrutura dramaturgic de *Rasga coração* abandonava a unidade de ação em prol da sintaxe cinematográfica, valorizando o *flashback* e o hibridismo de tempos e espaços, além de revelar, segundo Betti (1997, p. 314), “uma grande preocupação em incorporar o antiilusionismo, com os recursos cênicos de luz e fragmentação do espaço e com a utilização da música”.

Investindo nos planos da memória e da imaginação, *Rasga coração* propunha uma espécie de acerto de contas do protagonista, representante de uma esquerda radical, com seu filho, cuja geração encarnava os valores mais individualistas da contracultura.

---

<sup>52</sup> Referimo-nos a um conhecido ensaio escrito por Brecht, em 1934, intitulado *As cinco dificuldades de escrever a verdade*, em que o autor alemão demonstrava os desafios para um dramaturgo que desejasse criar um teatro comprometido com as questões sociais de seu tempo, inspirado em ideais marxistas.

Embora essa estrutura, sobretudo após *Vestido de noiva*, não representasse exatamente uma novidade para a nossa dramaturgia, assim como as personagens, encaradas mais como vetores sociais, embora com densidade psicológica, reafirmava-se uma clara vocação para a experimentação dramática, numa direção que remetia ao Teatro Épico brechtiano, sem, contudo, deixar de ter algo de muito próprio a dizer.

Nesse sentido, Betti (1997, p. 319) não só sintetiza a produção do autor, como também nos convida a seguir adiante, a partir dele:

A dramaturgia de Vianinha apresenta-se através de todo este vasto e diversificado conjunto de criações como o produtor artístico mais plenamente identificado ao projeto nacional-popular no campo do teatro. Nela encontram-se os aspectos mais característicos desse modelo cultural vividos intensa e apaixonadamente até o limite. As contradições e limitações que nela se apresentam constituem-se em pontos fundamentais de debate para a compreensão não apenas das etapas percorridas pelo teatro no Brasil, mas também das que se encontram por percorrer.

Diante dessas breves análises, torna-se evidente que o gênero dramático, de origem aristotélica, não poderia explicar por completo obras com pressupostos tão singulares, como as de Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha. Menos ainda o poderiam o drama clássico, tampouco outros gêneros posteriores, como o drama burguês.

No entanto, dizer que esses autores não lidaram, de forma mais ou menos consciente, com essa tradição, é não só faltar com a verdade, mas também acreditar, ingenuamente, que a questão dos gêneros, relacionada à renovação da linguagem dramática, pode se desvincular impunemente dessa tradição.

Muitos equívocos do pensamento teatral contemporâneo brasileiro, e também de sua prática, têm sido cometidos por conta de uma espécie de euforia que vira e mexe nos acomete, sobretudo em relação à “verdadeira contemporaneidade”, tão perseguida por Lehmann (2001).

Essa euforia, que tem como base o desejo de ser diferente a qualquer preço, mas mais ainda, hoje em dia, o empenho de se destacar na sociedade de consumo, é embalada por uma indefinição de caráter ético e estético que só tem, a nosso ver, impedido o amadurecimento da nossa dramaturgia. Expliquemo-nos melhor a esse respeito.

Para que se constitua um imaginário autônomo, é preciso considerar o processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, como esperamos tê-lo demonstrado no capítulo **“Individuação Autoral”**.

Agora que já nos aproximamos de nossas conclusões, torna-se evidente o quanto também importa, para a constituição do imaginário dramático, que a palavra ajude a plasmar os gêneros dramáticos, sobretudo em função do diálogo com o gênero dramático, de origem aristotélica.

Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues, Vianinha e tantos outros subverteram a forma dramática, de origem aristotélica, a partir de um mergulho em seu processo de individuação autoral, em consonância com a matéria social, sem, no entanto, saltar fora da linguagem dramática.

Mas o que seria saltar fora da linguagem dramática? Sobre isso, muito já foi dito, sobretudo em relação às teatralidades contemporâneas, estabelecidas nas fronteiras com outras linguagens, flertando com o improvisado ou com o desprezo à palavra, ou seja, procedimentos alheios à ideia de qualquer partitura fixa pré-estabelecida por meio de um texto que contenha uma intencionalidade expressiva unificadora.

Outra tendência de nossos autores e teóricos teatrais, que costuma turvar uma visão mais realista a respeito das possibilidades de experimentação da linguagem dramática, associa a qualidade de uma obra à sua distância do gênero dramático.

Esse critério parece-nos falacioso, já que desconsidera, só para ficarmos num exemplo, que a sociedade brasileira, em que pese o conservadorismo da política atual, tem se empenhado, desde o período da redemocratização, em valorizar a autonomia dos indivíduos, aprimorando mecanismos institucionais que possam se contrapor aos desmandos seculares da nossa história, condição indispensável não só para uma melhor compreensão do gênero dramático, mas de sua recriação em nosso teatro.

Além disso, a crítica indiscriminada ao gênero dramático parece-nos viciada numa ideia, já abordada no capítulo **“Individuação Autoral”**, relacionada à crise do sujeito, descartando possibilidades dramáticas que nasçam de uma observação da realidade que implique em algum grau de consciência crítica das personagens.

Nesse sentido, algum tipo de drama, hoje em dia, no teatro brasileiro, e talvez em outras partes, pode ser uma forma de, paradoxalmente, alcançarmos o efeito outrora alcançado, ou ao menos buscado, por um teatro de feições épicas, como o de Brecht.

A espetacularização que a mídia produz em torno dos temas mais candentes da atualidade acaba por afastar-nos de qualquer tipo de identificação com a realidade. A linguagem dramaturgica, sobretudo aquela que investe nas “mutações do drama” para inquirir o mundo contemporâneo, sem dúvida poderia nos ajudar a vencer esse abismo.

No Brasil, para além dos exemplos paradigmáticos de Nelson Rodrigues e Vianinha, desde os anos 60, nomes como Jorge Andrade e Plínio Marcos, entre outros citados neste trabalho, empenharam-se pela criação do drama nacional, enquanto autores como Dias Gomes e Suassuna utilizaram-se da comédia em suas críticas sociais.

A linguagem dramaturgica brasileira, com suas implicações estéticas e de gêneros, precisa considerar o processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, além de um diálogo com a tradição dramática, de origem aristotélica, até para livrar-se do estigma de ser cópia, mesmo quando se trata da cópia de um tipo de texto que já fora paradigma de uma dramaturgia renovadora.<sup>53</sup>

Além disso, se retomarmos a já comentada dicotomia a respeito do espectador presumido e do espectador real<sup>54</sup>, seremos forçados a reconhecer que até mesmo uma dramaturgia de temática religiosa, no Brasil contemporâneo, teria representatividade, em função do aumento espantoso das igrejas evangélicas, ocorrido nas últimas décadas.

Isso sem contar a hegemonia da Igreja Católica, que constitui, ao menos para parte da população brasileira, um ambiente refratário à autonomia dos indivíduos, o que dispensaria quaisquer tipos de drama, mas que, considerando a influência do plano divino sobre as ações humanas, poderia estimular outros gêneros dramaturgicos. Nesse sentido, lembremos Paul Claudel, expoente da dramaturgia francesa no século XX.

---

<sup>53</sup> Sobre isso, ver a nota 41, em que relatamos a constatação, em textos apresentados a um concurso nacional de dramaturgia, das “cópias involuntárias”, quando muito, de *Esperando Godot*, de Beckett.

<sup>54</sup> Essa dicotomia pode ser elucidada, ainda mais nos dias de hoje, em que o teatro disputa o público com outros meios de comunicação de massa, pela lembrança de que, na Grécia antiga, a audiência média de uma apresentação pública era de 80.000 pessoas, quase o estádio do Maracanã lotado. O teatro parece ter perdido, ao longo dos anos, para a TV, o cinema e a internet, além do *show business*, o privilégio de ter sido, como no Classicismo francês, segundo Roubine (2003, p. 56), a única “prática cultural capaz de reunir as massas”, condição que agregava, naturalmente, todos os interesses da sociedade, validando a ideia que normalmente se faz (ou se fazia?) do teatro como espaço privilegiado para se discutirem os grandes temas da humanidade. No entanto, para melhor compreendermos esse fenômeno relacionado à perda de público, é importante recorrermos à explicação de Lesky (2006, p.80), que nos adverte para a existência, na Grécia antiga, só para ficarmos num exemplo extremo, de um imaginário comum entre autores e espectadores, dado pela mitologia, do qual, hoje em dia, estamos muito distantes: “Mas é preciso que nos fique clara, sob outros aspectos, a importância do mito para o poeta trágico. O mito em que ele se inspirou era um bem comum de seu povo, história sagrada da máxima realidade [...] Tesouro de mitos mais específico e mais querido deste povo, que no drama dionisíaco adquiriu novas formas.”

Evidencia-se, a essa altura, o direito que os autores têm de experimentarem a dramaturgia, com suas múltiplas possibilidades, inclusive considerando, no caso deste capítulo, as inúmeras variáveis referentes aos gêneros dramáticos.

Esse direito de experimentação, que é uma conquista de quem pesquisa a função dramática, independentemente de ser ou não um autor teatral, relaciona-se ao processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, sendo algo de difícil realização, por questões já abordadas no capítulo **“Individuação Autoral”**.<sup>55</sup>

Na verdade, muito do desenvolvimento da linguagem dramática depende da intenção que os autores têm de não se submeter às escritas hegemônicas de sua época, tendo a consciência de que, para propor novas formas, será preciso dialogar com o histórico das tradições, tirando proveito do “transe” que envolve a criação dos gêneros dramáticos hoje em dia, como o aludido pelo título deste capítulo, ratificando, num sentido mais amplo, o que Sarrazac falava a respeito do “drama em mutação”.

Resgatando Fernandes (2010), é fato que algumas teatralidades contemporâneas, sobretudo nas fronteiras com outras linguagens artísticas, têm-se afastado do legado aristotélico, mas nem por isso devemos consentir com a propalada crise ou morte da dramaturgia, falácias com enorme poder de persuasão em nossa realidade teatral.

Sentindo, talvez, a mesma necessidade de valorizar nossa dramaturgia, Jacó Guinsburg, em recente entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, foi enfático:

A minha geração se foi. O meu diálogo, atualmente, é com pouquíssimas pessoas. É outra geração. Algumas das visões que ela tem estão ligadas àquilo que a gente pretendia, outras ultrapassam. Por exemplo, no teatro: querer levá-lo exclusivamente para o campo performático é estupidez. O teatro é uma integridade, que vai desde a tragédia grega até a performance.

---

<sup>55</sup> A propósito dessas dificuldades, nos anos 90, quando de uma visita à casa do dramaturgo argentino Oswaldo Dragun, em Buenos Aires, num breve intervalo da conversa, o autor desta pesquisa notou que as obras completas de Shakespeare encontravam-se num canto da sala, num lugar escondido e, sobretudo, distante dos demais clássicos da literatura e do teatro, dispostos na estante. Dragun, ao ser perguntado sobre o porquê daquele inusitado deslocamento relacionado às obras do Bardo inglês, não hesitou em responder: “Se Shakespeare permanecer diante de mim, tenho receio de não mais conseguir escrever”. Não ignoremos que o caso exemplifica bem o que Bloom (1991) falava a respeito da “angústia da influência”, algo que os autores enfrentariam para criar algo de emblemático na história da literatura.

Parece-nos oportuno lembrar Roubine (2003, p. 23) a respeito do trabalho de Chaplain, à época do Classicismo francês, dizendo que ele edificou “a doxa francesa em matéria de aristotelismo”, alertando-nos para o perigo de novas “doxas”, que criam, com mais ou menos consciência, autênticas camisas de força para a criação dramática – ou até mesmo “doxas” que simplesmente ignoram esse tipo de linguagem.

Tais restrições acabam por aproximar o estudo e a crítica da censura sumária, num momento da política mundial que não deixa de submeter a arte aos poderes constituídos, ainda que pela via indireta da hegemonia do livre mercado ou do neoliberalismo estatal, reforçando tudo o que dissemos a respeito da Indústria Cultural.

Gostaríamos de salientar que o “teatro pós-dramático”, mais ou menos próximo das teatralidades contemporâneas, ainda que de maneira incerta em relação à linguagem dramática, também legou-nos autores que operaram para além do gênero dramático, de formas bastante distintas das de Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha, como Fosse, Handke, Kane, Koltés, Müller e Vinaver, entre outros.<sup>56</sup>

Para estudarmos a ruptura com o gênero dramático, especialmente neste capítulo, nossa escolha recaiu sobre Beckett, Brecht, Nelson Rodrigues e Vianinha, e não sobre autores pós-dramáticos, muito por conta da passagem do tempo, que já nos permite tratar esses autores como “clássicos”, inspirando-nos em Calvino (1993, p. 11): “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.

Também nos parece evidente que não podemos comparar o estado avançado da discussão dramática em países de primeiro mundo com o ponto em que estamos.

Trata-se de um “avanço” que não deixa de conter um “recoo”, na medida em que a tradição dramática, de origem aristotélica, que para nós é algo ainda tão difuso, para esses países, sobretudo europeus, além dos EUA, representa uma sólida base.<sup>57</sup>

Como dissemos, desde o início, que sondaríamos as possibilidades da linguagem dramática a partir da realidade nacional, estimulamo-nos pelos nossos desafios.

---

<sup>56</sup> É preferível não citar exemplos de dramaturgos contemporâneos brasileiros envolvidos na renovação da linguagem dramática, por estarem muito próximos do autor desta Dissertação, que, por sua vez, também está profundamente envolvido nessa renovação, sem nunca encontrar-se num lugar confortável.

<sup>57</sup> Não hesitamos, a essa altura, em perguntar por quanto tempo a tradição dramática, com todas as suas derivações, seguirá pouco explorada entre nós; e em que medida sua ausência pode trazer algo de bom.

Dirimindo a descrença em torno das possibilidades de renovação da dramaturgia, invoquemos Harvey (2014, p. 315), que nos ajuda a dimensionar esses desafios: <sup>58</sup>

Mas, ao desafiar todos os padrões consensuais de verdade e de justiça, de ética e de significado, e ao procurar dissolver todas as narrativas e metateorias num universo difuso de jogos de linguagem, o desconstrucionismo terminou, apesar das melhores intenções de seus praticantes mais radicais, por reduzir o conhecimento e o significado a um monte desordenado de significantes. Assim fazendo, produziu uma condição de niilismo que preparou o terreno para o ressurgimento de uma política carismática e de proposições ainda mais simplistas do que as que tinham sido desconstruídas.

Em relação ao futuro dos gêneros, o quanto eles se manterão intactos, o quanto se hibridizarão, e o quanto surgirão novos gêneros, é algo impossível de prever. <sup>59</sup>

Tudo isso, como vimos, dependerá do jogo entre tradição e ruptura, relacionado ao processo de individuação autoral, ao uso da palavra e aos gêneros dramáticos.

Uma das reflexões de Aristóteles (2005, p. 28) revela uma noção abrangente, por meio da qual voltamos a enfatizar a importância de valorizarmos o “imaginário dramático”, e que nos parece pertinente para fecharmos o círculo desta Dissertação:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela

---

<sup>58</sup> Aqui referimo-nos não apenas ao público desacostumado a ir ao teatro, diante de quem, normalmente, os artistas, sobretudo os de classe média, adotam uma postura paternalista, mas também àquele mais habituado à linguagem teatral, que, por exemplo, durante os anos 50, até os anos 70, costumava assistir aos espetáculos com alguma assiduidade, mas que, hoje em dia, diante de um convite para ir a uma peça teatral, prefere qualquer outro tipo de lazer, como se a frase “vá ao teatro, mas não me chame” já nem precisasse mais ser pronunciada, por ter, finalmente, a não ser em casos pontuais, se imposto em nossa cultura. É evidente que isso não explica, exclusivamente, o afastamento do público das poucas salas de teatro que ainda valorizam a linguagem dramática, mas ajuda a explicar em parte esse fenômeno.

<sup>59</sup> Só a título de exemplo, há uma extensiva descrição realizada por MacKee (2016, p. 87), e que aqui será reproduzida, de gêneros no cinema, concebidos, sobretudo pela escritura dos roteiros, com alguns deles excessivamente dependentes da cultura norte-americana, mas que poderiam, sem dúvida, ainda que de forma totalmente descomprometida, servir de estímulo para imaginarmos a criação de novos gêneros na dramaturgia teatral: “Estória de amor, filme de terror, épico moderno, faroeste, filme de guerra, trama de maturação, trama de redenção, trama de punição, trama de provação, trama de educação, trama de desilusão, comédia, crime, drama social, ação/aventura, drama histórico, biografia, docudrama, mocumentário, musical, ficção científica, filmes esportivos, fantasia, animação e filme de arte”.

enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens.

Torçamos para que o contexto sócio-cultural brasileiro incentive o devir de nossos autores, reconhecendo a importância de seu ofício para o aprimoramento tanto do nosso teatro quanto da nossa sociedade, criando condições para que certas técnicas sejam invocadas ou criadas, de forma a renovar nossa dramaturgia, de forma mais ou menos próxima das teatralidades contemporâneas e dos processos colaborativos.

Na “**Conclusão**”, a partir das reflexões promovidas nos três capítulos deste trabalho, indagaremos como é possível contribuir para fomentar, do ponto de vista conceitual, a escrita teatral contemporânea brasileira, fazendo jus, da forma mais exata possível, à “dramaturgia em movimento”, que intitula este trabalho.

## CONCLUSÃO

Na sociedade brasileira atual, em que a Indústria Cultural tem tido um efeito devastador sobre a produção artística, confirmando os prognósticos de Danto (2006), talvez só mesmo a valorização do imaginário autoral possa oferecer-nos alguma resistência, e não a postura que prevalece em boa parte de nossos artistas, ao quererem tirar proveito desse estado de coisas, em forma de poder, prestígio, dinheiro etc.

No caso da linguagem dramática, sintetizando nossas reflexões, essa resistência se daria pela apreciação de personagens as mais distintas, criadas a partir de realidades cuja complexidade só aumentaria na medida em que delas nos aproximássemos; pelo uso da palavra, em meio a outros instrumentos de expressão e de comunicação teatrais; e pela relação entre essas mesmas personagens, ainda que essa relação denunciasse a impossibilidade de comunicação, algo já prenunciado, em meados do século XX, por autores que Esslin (1978) enquadraria no Teatro do Absurdo, entre os quais, além de Beckett, Adamov, Arrabal, Genet e Ionesco.

Como abordamos no último capítulo, o teatro nacional, embora conte com alguns autores que têm procurado levar nossa dramaturgia para além do gênero dramático, ou mesmo operando nos contornos desse gênero, ainda se encontra, muito por conta da televisão, vinculado à comédia e ao melodrama.

Talvez para reagir a essa poderosa tendência, boa parte das teatralidades contemporâneas, sobretudo aquelas que ignoram a linguagem dramática, tem abusado de um hermetismo que só tem afastado ainda mais o público do teatro.

Diante desse quadro complexo, as especificidades da linguagem dramática têm sido ignoradas por boa parte dos artistas teatrais, o que produz, por sua vez, um desinteresse do público, gerando um círculo vicioso do qual se torna difícil escapar.

Excetuando o caso de algumas escolas de teatro, não há como fazer, pelas próprias condições do sistema educacional brasileiro, com que o jovem leitor/espectador tenha acesso às renovações da linguagem dramática. Na atual conjuntura nacional, só mesmo o autodidatismo poderia abrir um flanco desses em nossa formação.<sup>60</sup>

A prática e o estudo da linguagem dramática poderiam ser insuflados por uma atividade teatral que valorizasse mais a dramaturgia contemporânea brasileira, algo

---

<sup>60</sup> Para estimular a experimentação da linguagem dramática, sem dúvida, seria necessário, por meio de oficinas e cursos, investir na formação de autores, além de apoiar a escritura de peças, a produção de espetáculos, a publicação e as traduções de textos. No entanto, a análise de ações que nos permitiriam colocar em prática algumas dessas ideias nos afastaria do escopo principal deste trabalho.

que, definitivamente, não tem ocorrido em nosso país, salvo em raros casos que dependem, como vimos, de uma espécie de voluntarismo por parte dos autores.

Tampouco a dramaturgia estrangeira, quando encenada por aqui, consegue transpor a barreira de gêneros próximos à comédia e ao melodrama. Isso sem contar a influência da maioria das teatralidades contemporâneas que, como vimos, desconsidera o processo de individuação autoral e o uso da palavra na construção dramaturgicamente.

Também a televisão (e o que dizer da internet?) tem favorecido o sensorial e o interativo sobre o intelectual, sendo que essas instâncias muitas vezes se traduzem na forma de corpos jovens, belos e esculturais, apelando aos instintos dos telespectadores, relegando à palavra um papel secundário na expressão e na comunicação do que quer que seja, considerando os casos em que ainda se queira dizer algo de relevante.

Pode-se até imaginar que a televisão, no contexto da Indústria Cultural, esmerou-se em incorporar o legado contestador da contracultura dos anos 60, transformando-o em instrumento do capitalismo neoliberal, promovendo um cruel e sistemático desmonte da inteligência e da sensibilidade do público contemporâneo.

Sem falar no *status* de arte maior que a comédia rasteira tem adquirido entre nós, muito por consequência dos programas humorísticos da TV, além das próprias telenovelas, que costumam fazer graça apelativa de tudo, sem que nada a justifique.

Nesse contexto um tanto sombrio, parece-nos impossível não pasmar com a lucidez de Adorno e Horkheimer (2006, p.101), em meados do século passado:

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa.

Simon (2008) indaga sobre a capacidade responsiva dos artistas: “Para nosso espanto, tenho de perguntar: a arte exigente tem menos inquietação hoje no Brasil do que a vulgaridade da Indústria Cultural?”.

Como investir no processo de individuação autoral sob uma influência tão nefasta como a da Indústria Cultural? Como treinar nossa sensibilidade para permanecermos em contato com a matéria social de nosso tempo, fugindo à banalização de todos os valores, que visa implacavelmente ao consumo e ao lucro?

O “drama em mutação”, de Sarrazac, que teria tudo para vicejar na terra que gerou a antropofagia de Oswald de Andrade, tão rica em diversas tradições culturais,

ainda necessita de muitos estímulos para plasmar obras que se relacionem com a multifacetada experiência do espectador contemporâneo, que muitas vezes não se reconhece mais naquilo a que chamávamos, há pouco tempo, de “dramaturgia”.

Um desses estímulos poderia vir de uma crítica especializada, que dialogasse em termos mais propositivos com a experimentação dramaturgical, considerando o jogo entre a tradição e a ruptura, enaltecendo o processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, compreendendo as possibilidades expressivas não apenas como “desconstrução” de clássicos, como era comum nos anos 80 e 90, mas como “construção” de obras efetivamente originais, das quais tanto necessitamos.<sup>61</sup>

No entanto, é necessário que essa crítica, seja acadêmica ou jornalística, também se fortaleça, uma vez que ela também precisaria escapar ao sequestro do nosso imaginário, além de livrar-se da égide das modas estrangeiras, que acirram ânimos, inclusive, no ambiente acadêmico, perpetrando disputas mais políticas do que artísticas.

Poderia colaborar se apontássemos, ao longo da história teatral do século XX, alguns descompassos de grande ressonância entre as tendências teatrais, típicas de certas épocas, e a forma como a crítica teatral relacionou-se com essas tendências.

Tomemos dois exemplos associados à linguagem dramaturgical, que envolve a individuação autoral, a perspectiva da palavra e a questão dos gêneros.

O primeiro vem de Décio de Almeida Prado, que, depois de ter sido uma das principais figuras responsáveis pela interlocução com o moderno teatro brasileiro, nos anos 50 e 60, enfatizando, sobretudo, a importância do texto para a atividade teatral, pede, em 1970, demissão do cargo de crítico do jornal O Estado de São Paulo, por não mais acompanhar os rumos do teatro que então se fazia que, como vimos no primeiro capítulo, aproximava-se do *happening*. Parece-nos uma atitude de extrema honestidade intelectual, que poderia nos inspirar na correção de rotas indesejadas.

O segundo exemplo vem de Walter Kerr, do New York Times, que se tornou mais reconhecido por uma crítica feita à montagem de *Esperando Godot*, de Beckett, considerando-a, nos anos 50, “uma peça em dois atos onde nada acontece”, ressentindo-

---

<sup>61</sup> Aqui será preciso enfrentar o sentido pejorativo que a palavra “textocêntrico” adquiriu entre nós, não tendo, hoje, a mesma força que teve nos anos 80 e 90, mas ainda presente como uma realidade palpável. Para se ter uma ideia de como esse quadro está sujeito a muitas influências imprevistas, há, até mesmo na Inglaterra de hoje, em que o texto é considerado sagrado, um forte movimento questionando a linguagem dramaturgical, defendendo a *performance* como sendo, parafraseando Lehmann, o “verdadeiro contemporâneo”. A esse propósito, ver “Dramaturgy without a dramaturg”, de 2016, do autor e curador de artes Adrian Heathfield, cujo endereço, na internet, consta nas referências, ao término deste trabalho.

se, tempos depois, por não ter capturado a essência de uma obra em que acontecia, sim, algo de muito importante, embora não fosse o que ele acreditava que deveria acontecer, segundo as regras aristotélicas de composição dramática. Outro exemplo de honestidade intelectual, por reconhecer a própria incapacidade de perceber a ousadia temática e formal de um dramaturgo que solicitava o mesmo de seu leitor/espectador.

Apostar em imaginários alheios à teledramaturgia, seja por meio de um autor voltado ao seu próprio processo de individuação autoral ou por meio de um processo colaborativo, mais ou menos próximos das teatralidades contemporâneas, assumindo a palavra e a noção de representação como alicerces da linguagem dramática, parecem condições fundamentais para a renovação da escrita teatral brasileira.

Reconhecemos também que a dramaturgia, seja de que tipo for, beneficia-se do diálogo com outras linguagens artísticas, além de outras instâncias do pensamento, como as da ciência, da filosofia, da história, da sociologia, entre outros saberes.

Mesmo assim, é importante enfatizar que a internet, ainda que nos ofereça um conhecimento enciclopédico desses saberes, não substitui o dificultoso processo de individuação autoral em consonância com a matéria social, tampouco o diálogo que todo dramaturgo necessita estabelecer com a tradição de sua linguagem.

Ainda que a versão de um texto nacional seja, salvo raras exceções, uma última etapa para quem trafega pelo universo da dramaturgia (e, nesse campo, as oportunidades ainda são raras, ainda que valiosas, sobretudo para divulgar a cultura brasileira no exterior),<sup>62</sup> devemos considerar, especialmente, a questão da tradução de línguas estrangeiras para o português, como estímulo para a nossa própria escrita teatral.

Não esqueçamos, como vimos no capítulo **“Múltiplas Palavras”**, que o uso da palavra, por meio da linguagem dramática, sobretudo voltado à elocução e à audição, exige uma técnica específica, o que implica, necessariamente, num tradutor familiarizado com a linguagem teatral, algo raro de se encontrar hoje em dia.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Tivemos a informação, até certo ponto sigilosa, dada por um diplomata brasileiro que trabalha no exterior, de que em algumas capitais europeias existe um instituto chamado “Machado de Assis”, ligado ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que seria encarregado, em tese, de divulgar a cultura brasileira. O lamentável é que, em todas as cidades consultadas, esse instituto estaria de portas fechadas.

<sup>63</sup> A dificuldade em se traduzir uma peça de qualquer idioma para o português, e ainda mais para o caso específico brasileiro, fez com que o ator Walmor Chagas, após interpretar Hamlet, em 1969, chegasse à conclusão de que é impossível encenar um autor estrangeiro sem perder muito de seu sentido. Numa entrevista dada para a revista Cult, há poucos anos, Walmor disse que o “ator só pode ser grande em sua própria língua”, o que nos parece um estímulo e tanto para o desenvolvimento da nossa dramaturgia.

Todo esse cuidado nos ajudaria a conscientizar o emprego das palavras em obras dramáticas nacionais, independentemente de seus conteúdos e formas.

Por último, esperamos que este trabalho ajude-nos a valorizar o público nacional, que ainda parece-nos subestimado por boa parte do teatro produzido hoje em dia, tanto por aquele que é a encarnação mais perfeita da Indústria Cultural, quanto por outro que, de modo contrário, mas igualmente pernicioso, julga o espectador incapaz de alcançar as “profundidades” que só os artistas “iniciados” poderiam alcançar.

Estabelecer uma vigorosa ponte entre autores e espectadores, mediada por encenadores e intérpretes, além dos demais integrantes que compõem o fenômeno teatral, com a cumplicidade de uma crítica exigente, talvez seja uma das maiores ambições desta pesquisa, cuja razoabilidade só o tempo poderá atestar.

Que os amantes do teatro, fazedores e pesquisadores da linguagem dramática, inclusive os espectadores, sabedores da relevância que essa linguagem já teve entre nós, possam ajudar a transformar essa inequívoca utopia em pulsante realidade.

**BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, T. W. (Horkheimer, M.). *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AMARAL, M.A. *O melhor teatro de Maria Adelaide Amaral*. Rio de Janeiro: Global, 2006.

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ARAÚJO, A. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARENDRT, H. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARTHES, R. *A morte do autor*. Tradutor: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, J. *Cool memories*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

BAUMAN. Z. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKETT, S. *Como é*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Tradução: Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dias felizes*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Companhia e outros textos*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Global, 2012.

BENTLEY, E. *La vida del drama*. Tradução: Julio Vivas. Barcelona: Paidós, 1982.

\_\_\_\_\_. *O dramaturgo como pensador*. Tradução: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BETTI, M.S. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BORGES, J.L. *O informe de Brodie*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

BRECHT, B. *Diários*. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. São Paulo: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo, 12 volumes*. Tradução de vários autores. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BROOK, P. *Fios do tempo*. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. *Provocaciones: 40 años de exploración em el teatro*. Buenos Aires: Fausto, 1987.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Ed. Arcádia, [s.d.].

DANTO, A.C. *Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ÉSQUILO. *Os persas*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- FARIA, J.R. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FILHO, O.V. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nossa vida em família*. São Paulo: Gepron, 1972.
- GOMES, D. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J. (Fernandes, S.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HANDKE, P. *Peças faladas*. Tradução: Samir Signeu. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HELIODORA, B. *Dramaturgia elizabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HUGO, V. *Odes et ballades: les orientales*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- IBSEN, H. *Obras completas*. Tradução: vários autores. Lisboa: Cotovia, 2005.
- JOHNSON, S. *Prefácio a Shakespeare*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução: António Marques e Valério Rohden. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- KOUDELA, I.D. (Org.) *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, H.T. *Escritura política no texto teatral*. Tradução: Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gérson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, M.A. *Comédia popular brasileira* (Org.). São Paulo: Siemens, 1997.
- LYOTARD, J.F. *Dispositivos pulsionales*. Traducción: Tununa Mercado. Buenos Aires/México/Madri: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- \_\_\_\_\_. J.F. *Economía Libidinal*. Traducción: Tununa Mercado. Buenos Aires/México/Madri: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- \_\_\_\_\_. J.F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción: Tununa Mercado. Barcelona: Gedisa, 1986.
- McKEE, R. *Story*. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2016.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MILARÉ, S. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- MORAES, D. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- NICOLETE, A. (Org.) *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NOVARINA, V. *Diante da palavra*. Tradução: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- MÜLLER, H. *Medeamaterial e outros textos*. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Graal, 1993.

- OLIVEIRA, J. *O melhor teatro de Juca de Oliveira*. Rio de Janeiro: Global, 2009.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia – Construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989
- \_\_\_\_\_. *O que é dramaturgia?* São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PESSOA, F. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979.
- PRADO, D.A. *Apresentação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RAMOS, L.F. *Mimesis performativa – a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RODRIGUES, N. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, N. *Teatro Completo, 4 volumes, organização de Sábado Magaldi*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RÖHL, R. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, J.J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RYNGAERT, J. P. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTO, Q. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SARRAZAC, J. P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo (Org.)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar: ensaios seleccionados*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2014.

SHAKESPEARE, W. *Teatro completo, 3 volumes*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana (Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona) - Tragédia Grega – Volume 1*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOURIAU, E. *As duzentas mil situações dramáticas*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STEIN, P. *A palavra em cena*. Lisboa: Editora Companhia de Teatro de Almada, 2015.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução: Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno*. Tradução: Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões Almeida Junior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, P. *Poesia e pensamento abstrato*. In: *Variedades*. Tradução: Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VASCONCELLOS, L.P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VINAVER, M. *Dissidente – O Programa de televisão*. Tradução: Catarina Sant'anna. São Paulo: Edusp, 2007.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, T. *Um bonde chamado desejo*. Tradução: Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

YAZBEK, S. (Org.) *Uma cena brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2000.

## PÁGINAS NA INTERNET

### “A continuidade do drama”

*Entrevista de Jean-Pierre Sarrazac a Luciana Romagnolli (O Tempo, 2012)*

<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/a-continuidade-do-drama-1.341221>

### “A Invenção da teatralidade”

*Artigo de Jean-Pierre Sarrazac. Tradução de Sílvia Fernandes (Sala Preta, 2013)*

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>

### “Antunes Filho dirige a peça ‘Blanche’, falada em língua imaginária”

*Entrevista de Antunes Filho para Ubiratan Brasil (O Estado de São Paulo, 2016)*

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,antunes-filho-dirige-a-peca-blanche--falada-em-lingua-imaginaria,10000021457>

### “Antunes Filho estréia novo espetáculo, 'Foi Carmen'”

*Entrevista de Antunes Filho para Beth Néspoli (O Estado de São Paulo, 2008)*

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,antunes-filho-estrela-novo-espetaculo-foi-carmen,175114>

### “A reprise - resposta ao pós-dramático”

*Artigo de Jean-Pierre Sarrazac (Questão de Crítica, 2010)*

<http://www.questaodecritica.com.br/author/jean-pierre-sarrazac/>

### “Dramaturgy without a dramaturg”

*Artigo de Adrian Heathfield (The Theatre Times, 2016)*

<https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/>

### Entrevista de Antunes Filho para Roda Viva (TV Cultura, 1989)

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes\\_filho\\_1989.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes_filho_1989.htm)

### Entrevista de Gerald Thomas para Roda Viva (TV Cultura, 1988)

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald\\_thomas\\_1988.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm)

### Entrevista de Marlene para Vox Populi (TV Cultura, 1980)

<http://tvcultura.com.br/programas/voxpathuli/>

### Entrevista de Rubens Figueiredo (Trópico, X)

<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraImprensaLeiaMais/67/%C3%81lvaro-Machado.aspx>

### “Gerald Thomas diz que está se afastando do teatro por tempo indeterminado”

*Entrevista de Gerald Thomas para Lucas Neves (Folha de São Paulo, 2009)*

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711200912.htm>

### “Gerald Thomas estréia um espetáculo linear”

*Entrevista de Gerald Thomas para Reportagem Local (Folha de São Paulo, 1996)*

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/29/ilustrada/23.html>

**“Jacó Guinsburg, 95, revê seus 70 anos na edição de livros”***Entrevista de Jacó Guinsburg a Nelson de Sá (Folha de S. Paulo, 2017)*<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/01/1853544-jaco-guinsburg-95-reve-seus-70-anos-na-edicao-de-livros.shtml>**“Quem tem medo de Beckett?”***Artigo de Soraya Belusi (O Tempo, 2006)*<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/quem-tem-medo-de-beckett-1.326388>**“Resta pouco a dizer”***Entrevista de Stanley E. Gontarski (Correio Braziliense, 2010)*<http://restapoucoadizer.wordpress.com/2010/11/18/absurdo-nao-preciso/>**“Memória da crítica teatral”***Artigo de Aimar Labaki (2009)*[http://mascherabodybuilding.blogspot.com.br/2009/08/memoria-da-critica-teatral-aimar-labaki\\_06.html](http://mascherabodybuilding.blogspot.com.br/2009/08/memoria-da-critica-teatral-aimar-labaki_06.html)**“O ator em seu cenário”***Artigo de Fernanda Paola (Revista Cult, 2013)*<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/o-ator-em-seu-cenario-2/>***Palestra com Hans-Thies Lehmann no Itaú Cultural (2009)***<http://www.dgabc.com.br/Noticia/954796/lehamann-debate-teatro-politico-no-itaucultural>**“Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett”***Artigo de Stanley E. Gontarski (Revista Sala Preta, 2008)*<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57376>**“Situação de Sítio”***Artigo de Iumna Maria Simon (Novos Estudos Cebrap, 2008)*<http://www.scielo.br/pdf/nec/n82/08.pdf>**“Teatro da Vertigem emana fé que ergue catedrais”***Crítica de Sergio Salvia Coelho (Folha de São Paulo, 2002)*<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0812200203.htm>**“Teatro Desagradável”***Texto de Nelson Rodrigues (Revista Folhetim, 2000)*<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim7.pdf>**“Teatro não é palanque”***Entrevista de Jorge Andrade para Istoé (1978)*[https://scholar.google.com/scholar\\_lookup?title=Teatro+n%C3%A3o+%C3%A9+palanque&author=ANDRADE+Jorge&publication\\_year=1978&journal=Revista+Isto+%C3%A9&pages=47](https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=Teatro+n%C3%A3o+%C3%A9+palanque&author=ANDRADE+Jorge&publication_year=1978&journal=Revista+Isto+%C3%A9&pages=47)

**“The character of Blanche DuBois in 'A Streetcar named desire'”**

*Trabalho científico de Melanie Skiba (2008)*

*<http://www.grin.com/en/e-book/136342/the-character-of-blanche-dubois-in-a-streetcar-named-desire>*