

ESCRITA DRAMATÚRGICA em espaço LIMÍTROFE: ALGUMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA DE TRANSBORDAMENTO Teatral

José da Costa
Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO:

Este texto aborda a dimensão política singular do teatro contemporâneo, enfocando o caso brasileiro, especialmente espetáculos de duas companhias que trabalham na cidade de São Paulo: o Teatro da Vertigem e o Teatro Oficina. Os transbordamentos teatrais apresentados neste texto mostram fundamentalmente um movimento da criação teatral em direção à vida e ao real. O aspecto político enfocado não concerne exclusivamente aos temas e aos enunciados das peças, mas antes aos processos enunciativos, à experimentação de relações espaciais, à interação dos artistas com os espectadores, à dimensão micropolítica e aos modos de produção de subjetividade do teatro brasileiro no presente. Esses tópicos são analisados a partir de questões tanto dramatúrgicas, quanto cênicas.

RÉSUMÉ:

Cet article analyse la dimension politique du théâtre contemporain, et tout particulièrement celle du théâtre brésilien, et ce, à partir des travaux réalisés par deux compagnies de la ville de São Paulo: le Teatro da Vertigem et le Teatro Oficina. Les transbordements théâtraux analysés ici se rapportent essentiellement à un courant de création théâtrale qui se rapproche de la vie et du réel. L'aspect politique, au cœur de cet article, ne se situe pas exclusivement dans les thèmes et les énoncés des spectacles, mais, plutôt, au sein des processus énonciatifs, des expérimentations des relations spatiales, dans l'interaction des artistes avec les spectateurs, dans la dimension micro-politique, ainsi que dans les modes de production de subjectivités dans le théâtre brésilien contemporain. Ces différents aspects sont ici analysés non seulement du point de vue de la scène, mais aussi du point de vue de l'écriture dramatique.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro contemporâneo,
teatro brasileiro, teatro
e política, teatro
e subjetividade

>>

MOTS-CLÉS:

théâtre contemporain,
théâtre brésilien, théâtre
et politique, théâtre et
subjectivité

1.

Proponho-me, aqui, a enfocar o teor político singular da cena atual em conexão com os modos e procedimentos anômalos, digressivos e nômades que se verificam em boa parte da criação cênico-dramatúrgica do presente no Brasil. Não é fácil estabelecer qualquer síntese totalizadora dos vários desbordamentos da forma dramática no contexto do presente. Os elementos de narrativa do teatro contemporâneo ocidental de um modo amplo já não se limitam à tendência epicizante e à forma épica deliberada, ambas estudadas por Peter Szondi em exemplos dramatúrgicos extraídos respectivamente do final do século XIX e das décadas iniciais do século XX (cf. Szondi 2001). A diferenciação mais ou menos radical do teatro do presente frente à forma dramática tradicional e ao teatro épico moderno pode ser acompanhada em estudos que mapeiam e discutem os diversos impulsos recentes de desconstrução, de desvio, de transformação interna do drama.

Hans-Thies Lehmann, partindo da reflexão de Peter Szondi, postula a exaustão do drama e a tendência do teatro experimental dos dias atuais para o radical abandono e a nítida ultrapassagem do campo dramático (cf. Lehmann 2007). Jean-Pierre Sarrazac dedica-se a acompanhar as micro-revoluções internas ao drama, uma espécie de potência política e criativa que torna porosas as fronteiras do campo dramático por meio de procedimentos diversos de liricização e de epicização destrutores dos diálogos e da ação dramática: formas monológicas e corais, suspensão da dimensão lógica e comunicativa da linguagem, instauração ostensiva do silêncio, etc. (cf. Sarrazac 2002). Alguns dos elementos diferenciais do teatro do presente se associam, conforme certas perspectivas críticas e teóricas contemporâneas, a seu caráter imagético, corporal, e performativo (tanto no sentido da arte da performance como constituída nos anos 1970 e 1980, quanto no de uma associação antropológica entre teatro e ritual). Richard Schechner, enfatizando noções como de texto da representação ou de *script*, chama a atenção para a diferença entre *performance* e drama,

por ser este suscetível de ter uma forma escrita definida, como obra literária de um autor, enquanto as *performances* artísticas, rituais e do dia-a-dia associam-se a procedimentos de retomada, de montagem, de re-arranjo de fragmentos ou padrões do que o autor chama de comportamento restaurado, que implica uma composição sempre ligada a contextos culturais e materiais definidos (cf. Schechner 2003a e 2003b). As mudanças introduzidas nas concepções de teatro e de presença cênica por conta da forte intervenção da imagem técnica na cena ou do registro filmico e videográfico do teatro são analisadas detidamente em alguns dos trabalhos de Béatrice Picon-Vallin (1998; 2008), enquanto a pluralização do sentido da teatralidade no contexto contemporâneo levou à necessidade de especificações da teatralidade no teatro em relação a outros campos expressivos e mesmo à vida (Féral 2004).¹

>>

Há, com efeito, vários níveis de transbordamento operados pela escrita teatral (dramatúrgica e cênica) na dramaturgia contemporânea. Há os transbordamentos da forma dramática tradicional, os que concernem à superação do enunciado ficcional em favor da ênfase dada aos processos enunciativos, os que se relacionam aos modos de ultrapassagem e às linhas de fuga das sintaxes lógico-causais e dos modos miméticos e orgânicos de representação do real. Os elementos diferenciais do teatro contemporâneo no Brasil também se associam com a dimensão corporal e espacial, tensionando o que é próprio do teatro e da arte com o que lhe excede em direção à vida. Esses fatores de diferenciação concernem igualmente aos processos enunciativos particulares e de caráter coletivo em que frequentemente a escrita teatral do presente se realiza, muitas vezes como partituras do evento teatral ou como textos de representação, conforme teorizados por Schechner. Quer dizer, nem sempre a escrita teatral se organiza em obras dramáticas propriamente ditas, isto é, em obras com existência anterior, independente e autônoma frente aos processos de criação espetacular de uma determinada companhia.

Os exemplos nos quais me deterei mais longamente são extraídos de produções de duas companhias sediadas na cidade de São Paulo (o Teatro da Vertigem e o Teatro Oficina) e se referem a espetáculos realizados nos anos 1990 e nessa primeira década do século XXI. Minha hipótese é a de que os traços de singularização da cena atual, no caso específico do teatro brasileiro do presente, podem ser percebidos como uma espécie de ressonância do tipo de sensibilidade que se espalhou em diversos setores da produção artística e cultural no Brasil dos anos 1960 e 1970. Nessa associação, imagino que se destaquem aspectos ligados às relações entre arte e vida, entre modos expressivos e linhas de fuga para fora dos quadros representacionais. Do mesmo modo, um dos aspectos aqui investigados, em meio à associação entre determinado teatro brasileiro recente e uma produção cultural localizada nos anos 1960 e 1970, é o que diz respeito aos modos de produção de subjetividade.² Nesse sentido, imagino que a prática teatral aqui discutida colabora com dados parcialmente novos ou diferenciais para a compreensão do contexto mais geral do teatro ocidental em seus inúmeros e complexos trasbordamentos de si mesmo como modalidade expressiva.

Dentre diversas outras vertentes criativas da cena teatral, vêm-se, nos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo, inúmeras realizações de um teatro fortemente narrativo, seja em adaptações de textos pré-existentes e não escritos originalmente para o teatro, seja em dramaturgias construídas especialmente para uma ou outra companhia teatral, em processos coletivos de trabalho, nos quais os autores – que não são necessariamente dramaturgos profissionais, podendo ser também jornalistas, romancistas, roteiristas de cinema – colaboram com as companhias, sem se pautarem necessariamente pelas lógicas do gênero dramático. No campo variado do que podemos nomear de teatro narrativo contemporâneo no Brasil, verificam-se experiências cênicas bastante radicais que se fazem por meio da teatralização de narrativas bíblicas, de obras de ficção ou de

textos e documentos historiográficos sem que se verifique a redução da estrutura discursiva original à forma dramática.³

Nesse campo da criação cênico-dramatúrgica, os espetáculos apresentam frequentemente uma série de desafios aos espectadores. Alguns desses desafios dizem respeito à duração do evento teatral, que pode ultrapassar a média de 2 horas habituais e atingir uma extensão de 4 a 6 horas ou mais, como ocorreu em vários trabalhos de Aderbal Freire Filho e, destacadamente, com espetáculos dirigidos por José Celso Martinez Corrêa. Outras vezes, são as concepções e critérios habituais de técnica, de profissionalismo e de eficiência que são solapadas ou têm sua importância reduzida a favor de outros valores que parecem ser priorizados pelos artistas. Exemplos desses valores que muitas vezes ganham a primazia são a capacidade do artista para questionar a arte e o teatro como instituição inserida na vida social; a disponibilidade para a auto-exposição pessoal, para assumir posições críticas e políticas diante do mundo e para experimentar modos distintos de estar junto; bem como a abertura dos atores e atrizes para, tendo o anteparo da personagem ficcional atenuado, entrarem em jogos de interação direta com o receptor-participador. Esses valores – que passam a ser priorizados pelos artistas – expressam-se em obras que já não se constituem, em primeiro lugar, por qualquer preocupação prioritária com a boa e perfeita execução técnica, com o acabamento orgânico e com a harmonia estética da obra. Aí residem também desafios específicos que se colocam para o público, quanto às suas expectativas em relação ao evento teatral.⁴

As dramaturgias e encenações, no campo teatral a que me refiro aqui, já não se pautam (pelo menos, não o fazem em primeiro lugar) por um propósito de realização de uma obra de arte concebida como manifestação sensível que tem por característica própria distinguir-se do sensível ordinário. A apreensão da arte parece ser jogada decididamente para fora do campo do juízo do belo percebido como claramente distinto do útil, do agradável, do âmbito do interesse individual ou do entendi-

>>

mento. Tanto Schiller, quanto Kant, bem como a tradição do alto modernismo artístico e literário do século XX consideram que a arte só colabora com mudanças no mundo, por meio precisamente de um cuidadoso afastamento do estético em relação a esse mundo. Daí a referencialidade ter sido tão rejeitada nas tradições abstratas européias da arte moderna. As próprias formas e os modos de utilização dos materiais nas obras de criação artística parecem prometer um mundo melhor e mais justo, parecem acenar com a possibilidade de superação das relações de exploração ou de intolerância de diversos tipos. Mas, segundo a concepção estética tradicional da arte, as obras só podem veicular essa promessa de futuro, no campo do sensível ocupado pela expressão artística, por meio de um afastamento do mundo ordinário, do distanciamento cuidadoso em relação ao âmbito no qual os homens produzem e trocam suas mercadorias, exploram uns aos outros, exercem suas mesquinharias, ou, por outro lado, realizam esforços práticos e coletivos de transformação da sociedade.⁵

Evidentemente, toda a tradição dadaísta e duchampiana, toda a experimentação artística que se abre com a arte conceitual e *pop*, com os *happenings* dos anos 1960 e as *performances* da década de 1970, apontam caminhos diferenciados em meio às concepções estéticas modernas da arte. O banal, o ordinário e o comum passam a ter uma entrada inusitada no campo da experimentação artística. O teórico e crítico de arte norte-americano Arthur Danto analisa esse percurso a partir de Marcel Duchamp e de Andy Warhol, para destacar o processo que ele enxerga como o de uma transfiguração do banal operada por Warhol e pela arte *pop*. Danto postula uma mudança nas práticas e valores artísticos, bem como na concepção de história da arte, que, segundo ele, verifica-se nos anos 1960 deslocando o paradigma modernista da arte, sustentado, até então, sobre bases formalistas, construtivas e anti-referenciais. Essas bases são vistas como excludentes de outros modos de expressão, a exemplo daquelas de teor mais ou menos realista, e são locali-

zadas pelo estudioso destacadamente no pensamento crítico e estético de Clement Greenberg, formulado em diálogo privilegiado com o expressionismo abstrato (cf. Danto 2006).

No Brasil, temos no tropicalismo, no final da década de 1960 e nos anos que se seguem, um momento privilegiado da produção cultural no que tange à aproximação com o comum e com o ordinário. Um dos modos de essa aproximação se dar foi, especialmente no caso da MPB (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé), a relação com o mundo do espetáculo de massa, com a indústria cultural e com a TV, canais que a arte de contestação rejeitava e que passou a assumir. A produção do chamado cinema marginal, a exemplo dos filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla dialoga diretamente, durante o momento tropicalista e pós-tropicalista (final dos anos 1960 e início da década de 1970), com o âmbito do ordinário e com referências ligadas aos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, os filmes desses criadores apresentam um discurso cinematográfico sofisticado e complexo via, dentre outros procedimentos, a prática da justaposição intensa de referências temporais, artísticas e culturais díspares (cf. Costa 2000; Ramos 1987; Xavier 1993).

>>

2.

Mas voltemos aos enfrentamentos que certo teatro contemporâneo propõe ao espectador no Brasil. Dentre eles, alguns dos desafios mais significativos são provenientes dos lugares em que muitas vezes se instala a cena teatral. Poderia fazer menção aqui ao exemplo do Teatro da Vertigem, companhia sediada na cidade de São Paulo, que realizou os espetáculos de sua trilogia bíblica sob a direção de Antônio Araújo ao longo dos anos 1990. Os espaços utilizados para as peças intituladas *O Paraíso Perdido* (com dramaturgia de Sérgio de Carvalho); *O Livro de Jó* (de Luís Alberto Abreu), e *Apocalipse, 1,11* (de Fernando Bonassi)⁶, foram respectivamente uma velha igreja, um hospital desativado e um antigo presídio já fora de uso. As locações escolhidas pela companhia têm sempre uma forte

memória cultural e histórica acumulada e os espetáculos são construídos em diálogo direto com a experiência vivida por inúmeras pessoas ao longo dos anos nesses ambientes.

Os espectadores são levados a uma recepção em trânsito no imóvel em que se instala a peça, aproximando-se bastante algumas vezes dos demais espectadores para assistirem em pé a uma cena que ocorre em uma ou outra das dobras ou cantos do edifício, no interior do qual descobrem ou redescobrem, de modo distinto do familiar, a própria experiência histórica, pública e subjetiva. É desse modo que os integrantes dos do Teatro da Vertigem e seus dramaturgos colaboradores desenvolveram, nos espetáculos da trilogia bíblica, a sua proposta de levar os espectadores a reencontrarem uma espécie de vivência contemporânea do sagrado em associação trágica com a experiência do abandono, do desespero, da opressão social e da solidão individual nos grandes centros urbanos latino-americanos, aspectos que fornecem os temas nucleares dos espetáculos da companhia. Com esses temas, o Teatro da Vertigem retoma uma preferência por um universo da marginalidade social, já detectado em boa parte da arte, do cinema e do teatro do final dos anos 1960 e da década de 1970 no Brasil.

No que tange à questão espacial, a Companhia teatral paulista, em sua trilogia bíblica, também expunha os receptores a uma proximidade física considerável, não só com relação aos demais espectadores, mas ainda em relação aos próprios atores em várias cenas, muitas das quais eram dotadas de grande violência. Essa violência efetiva escapava ao humor paródico ou ao alegre vitalismo, que, em níveis diferenciados e com distintas orientações, faziam-se presentes nas criações artísticas afinadas com a inspiração tropicalista do final dos anos 1960 e da década de 1970 (cf. Basualdo 2007). Pode-se dizer que há um *pathos* trágico no modo de o Teatro de Vertigem lidar com o banal, em associação com a experiência de fragmentação social, de exploração e de intolerância distinto do tipo humor burlesco e irônico que predominava nas produções dos anos 1960 e 1970.

Quanto aos procedimentos utilizados na criação de suas peças, verifica-se, no Teatro da Vertigem, uma intensa narrativa do teatro e uma poesia cênica que extrapolam o cálculo naturalista e a inscrição dramática tradicional. As macas do hospital em que se dava o espetáculo *O livro de Jó* e o ambiente do presídio em *Apocalipse 1,11* não delimitavam a situação das personagens de um modo orgânico e autocoerente. Os ambientes da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem (a igreja, o hospital e o presídio) são fortemente desterritorializados no modo de serem concebidos dramaturgicamente e ocupados cenicamente. O uso teatral dos lugares não se pauta pela ratificação da função habitual e familiar desses lugares (hospital ou presídio), da imagem e da representação realistas dos mesmos. Opera-se uma nítida desterritorialização dos ambientes reais e referenciais nos espetáculos.

>>

Isso não significa que não se teçam conexões semânticas razoavelmente claras com os ambientes e as situações históricas e sociais referidas. O que se elimina são os elos lógicos e cronológicos muito definidos entre os vários signos e elementos materiais da cena, bem como entre os quadros ou fragmentos temporais da ação. A desterritorialização de que falei acima se opera por meio da justaposição de referências díspares e da exacerbação da intensidade, ao lado de um tipo de encadeamento sintático das cenas estranho aos modos de desenvolvimento linear e progressivo da temporalidade dramática e mais próximo do rebatimento do eixo paradigmático da linguagem sobre a ordem das sucessões sintagmáticas, que é, segundo Jakobson, característico do funcionamento poético do discurso (cf. Jakobson 1989). As rupturas em relação ao encadeamento sintático e temporal tradicional estimulavam, nos vários espetáculos da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem, uma apreensão por meio de sensações fragmentárias e não uma decodificação puramente intelectual e lógica por parte do receptor.

A apreensão de elementos referenciais por meio de sensações fragmentárias, porém intensas, radicalizava-se em

decorrência da forte corporalização do evento teatral. Havia, por exemplo, um quadro do espetáculo *Apocalypse 1,11*, no qual corpos de atores e atrizes nus - representando cadáveres de pessoas recém assassinadas pelo aparato prisional após uma rebelião da população carcerária - eram puxados de dentro das celas por intérpretes caracterizados como policiais violentos e eram depositados aos pés dos espectadores, que estavam, nesse momento, encostados contra as paredes de um estreito e extenso corredor para o qual davam as portas das celas das quais se retiravam os cadáveres. Esse aspecto da excessiva proximidade física em relação a cenas que aludem, de modo episódico, a situações sociais extremas e limítrofes transtornava evidentemente a recepção habitual meramente contemplativa e dava à experiência dos receptores um teor de testemunho diretamente implicado no fato cênico.

Com efeito, os espectadores, quanto a essa e outras cenas dos espetáculos da trilogia bíblica, não eram apenas mobilizados em sua capacidade intelectual, mas também tocados, por assim dizer, em todo o seu aparato energético, sensível e vital. O teor trágico diferencia as ações que se dão no interior das instalações cênicas do Teatro da Vertigem frente aos ambientes e proposições corporais de um Helio Oiticica e de uma Lígia Clark, cujos trabalhos promoviam prioritariamente a apreensão sensorial, mas não investiam especialmente em um *pathos* trágico ou catártico. Ainda assim, a dimensão fortemente corporal desse teatro carregado de uma tragicidade ligada às contingências urbanas e sociais do presente pode ser associada à corporalização deliberada e à aproximação complexa em relação ao comum que a arte neo-concreta dos dois artistas plásticos, bem como a produção cultural tropicalista do final dos anos 1960 e da década de 1970 de um modo mais amplo realizaram no Brasil (cf. Süsskind 2007).

Interessa aqui também chamar a atenção para a dimensão política que se apresenta nessa experimentação corporal e espacial do comum e em comum, do ordinário e do compartilhável

espacialmente, conforme ela se desdobrou nos espetáculos teatrais da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem no contexto do presente. Penso que essa dimensão política, que viabiliza a associação, em certos aspectos, do Teatro da Vertigem da década de 1990 com as proposições poéticas, corporais e espaciais da arte brasileira dos anos 1960 e 1970, tem a ver com a extrapolação que a experiência artística opera nos dois casos em relação ao âmbito percebido tradicionalmente como próprio e específico da arte. É precisamente uma guinada em direção à vida e a um real bruto (não destilado em uma representação lógica e cronológica) que a contemporaneidade artística e teatral atingem por meio da corporalização e da espacialização intensas, bem como do impulso em direção ao comum e ao ordinário.

>>

Em 2006, o Teatro da Vertigem estreou um novo trabalho, o *BR3*, no qual acrescentou dados novos à sua relação com o espaço urbano. Já não se tratava de ocupar edifícios carregados de memória social com a finalidade de jogar uma luz intensa e violenta sobre a experiência das grandes metrópoles urbanas, a partir de um evento teatral que se dá no interior de tais edifícios. Agora, a companhia quis levar os espectadores a percorrerem lentamente, em um grande barco, um trecho de aproximadamente 8 km do super poluído Rio Tietê, que cruza a cidade de São Paulo. Do barco em que estavam instalados, os espectadores assistiam às cenas, que ocorriam em um barco menor e mais veloz do que aquele em que seguiam, bem como acompanhavam os episódios que se davam às margens do Rio. As luzes das avenidas, bem como dos veículos que as atravessavam durante a noite eram percebidas pelos espectadores como os sinais da vida urbana externa à ficção, na qual estavam quase que literalmente mergulhados. Os dois tempos e os dois espaços (os da ficção rio abaixo falando de setores da população fortemente marginalizados e os da cidade moderna nas autopistas acima) interagem inevitavelmente, não de um modo direto no enunciado dramático-narrativo, mas, de forma indireta, porém eficaz, no processo enunciativo que reunia os artistas e os

receptores do evento teatral no lugar em que se encontravam.

O tema do desmazelo de personagens socialmente oprimidos e abandonados que vinha desde as peças da trilogia bíblica, manteve-se como o assunto prioritário no novo espetáculo do Teatro da Vertigem, *BR3*, cuja dramaturgia foi de responsabilidade do romancista Bernardo Carvalho. Mas a proximidade física e a intensidade emocional que os trabalhos mais antigos mobilizavam no espectador foram substituídas em *Br3* por uma proposta de recepção mais distanciada e reflexiva, uma vez que os espectadores estavam em um barco e a grande maioria das cenas se dava fora do mesmo, ou seja, às margens do rio ou no pequeno barco que circundava a embarcação dos espectadores. As relações espaciais e a perspectiva do receptor mudavam significativamente frente aos trabalhos anteriores. Mas a proposta de uma recepção quase tátil prosseguia, como também a de imersão em um ambiente, que agora não era dado pelo edifício e sua memória particular, mas pelo barco, por seu movimento na água, pela noite que nos envolvia a todos (artistas, espectadores, técnicos), mergulhados na navegação que experimentávamos juntos por algum tempo (cf. Fernandes 2006; Materno 2007).

3.

Gostaria ainda de me deter brevemente na experiência do Teatro Oficina, liderado pelo encenador José Celso Martinez Corrêa. Criado em 1959 por jovens estudantes de classe média, o Teatro Oficina inaugura, em 1967, uma nova fase, com a encenação da peça *O rei da vela*, que o escritor modernista Oswald de Andrade publicara nos anos 30 do século XX e que nunca fora encenada antes da realização do Oficina. O encontro com o estilo marcadamente irônico e iconoclasta do autor futurista Oswald de Andrade levou a companhia de Zé Celso Martinez Corrêa a abandonar definitivamente os moldes mais ou menos realistas de um teatro moderno socialmente crítico e de bases dramáticas e textocêntricas, que vinha realizando até então. As

produções do Teatro Oficina posteriores a 1967, inseridas no espírito tropicalista comungado por criadores de diversos campos expressivos à época, valorizam as atuações corais, apresentando também um tom carnavalesco e debochado no modo de abordar as questões históricas e sociais, bem como os temas da identidade nacional e da vida pública do país. Além disso, fazem-se presentes os signos de um posicionamento contracultural e de um intenso libertarismo comportamental e sexual, veiculado tanto ao nível verbal, quanto principalmente no tipo de atuação e na presença física fortemente sensual dos atores e das atrizes. Com o recrudescimento da censura e da repressão por parte da ditadura militar instalada no Brasil, Zé Celso e o Teatro Oficina seguem, em 1974, para o exílio em Portugal, estando, depois, também em Moçambique. O processo de redemocratização da vida política no Brasil permite a Zé Celso retornar ao país no final da década de 1970, dedicando-se ao longo do decênio seguinte à retomada da posse do Teatro Oficina e à luta por verbas para a reforma do mesmo (cf. Corrêa 1998; *Idem* 2008; Silva 1981).

>>

A estrutura atual do espaço, reinaugurado em 1993 com o espetáculo *Hamlet* (uma leitura cênica bastante livre da peça de Shakespeare), foi projetada pela arquiteta modernista Lina Bo Bardi muito fora dos padrões tradicionais das salas de teatro: nem palco à italiana, nem teatro de arena, nem galpão para uso múltiplo (Bardi / Elito 1999). Trata-se de um palco em forma de pista, que lembra passarela de escola de samba, com galerias de espectadores dispostas ao longo das duas laterais desse espaço cênico principal, que é ampliado tanto por meio do uso das próprias galerias pelos atores em diversos momentos, quanto pela utilização dos mezaninos localizados ao alto, nas duas extremidades do grande corredor retangular que constitui o teatro. Esses mezaninos são utilizados também como camarins, mas podem igualmente ter uso cênico, por serem visíveis ao público quando iluminados. Cada espectador evidentemente não tem a mesma visibilidade dos demais em

relação a todas as cenas. Algumas ocorrem muito proximamente, outras acontecem a uma distância bem maior, ou mesmo em lugares em relação aos quais não há ângulo de visão e alguns dos receptores necessitam se socorrerem das imagens de vídeo que captam tais cenas ao vivo e as projetam simultaneamente nos vários telões instalados no teatro.

As peças exibidas ao longo dos anos 1990 e na década atual têm quase sempre uma estrutura fortemente narrativa, mesmo quando se trata de espetáculos construídos a partir de obras dramáticas pré-existentes. Às *Bacantes*, de Eurípedes (encenação de 1996), fez-se anteceder um prólogo de aproximadamente uma hora em que se desdobra uma leitura dramática e cênica muito particular e de base fortemente coral do mito de Dionísio, mostrando o surgimento do amor de Zeus pela mortal Sêmele; os ciúmes de Hera, a esposa divina do deus; os desdobramentos daí decorrentes envolvendo inclusive o episódio do cegamento de Tirésias por Hera, que se sentira por ele também preterida; e finalmente o nascimento do deus do vinho e da embriaguês, não de dentro de um útero materno, mas do joelho do pai, uma vez que Sêmele fora, involuntariamente, incendiada pelos raios de Zeus num instante de amor carnal entre os dois.

Todo esse trecho serve, em certa medida, para criticar bem humoradamente a família e o casamento nos moldes burgueses e sexistas e para louvar o transe e a liberdade corporal. Porém, mais que uma crítica irônica e distanciada, o prólogo instaura um ambiente determinado, uma temporalidade e uma sensibilidade particulares frente ao modo habitual de o tempo ser experimentado de acordo com os modos de subjetividade dominantes. Com efeito, nesse período inicial de aproximadamente uma hora e ao longo de toda a encenação, o espectador é envolvido por um campo de sensações no qual a coerência ou a densidade individual das personagens, a linearidade da fábula, o ritmo e a causalidade do desenvolvimento das cenas não é o prioritário. Isso não quer dizer que não haja fábula ou persona-

gens representados em cena. Vemos Tirésias, Penteu, Hera, Dinísios, Sêmele e outras personagens, bem como acompanharmos a interação entre elas. O que ocorre, porém, é que as disputas entre Hera e Sêmele; entre Dinísios, Tirésias e Cadmo em contraposição a Penteu; os impulsos, perigos e hesitações que permeiam a relação amorosa entre o deus Zeus e a mortal Sêmele são vividos lúdica e coletivamente, têm uma espécie de rebatimento ou reflexo nos coros que ressoam ou duplicam os sentimentos básicos das personagens. Os vários coros formam algo que se situa entre uma equipe esportiva, uma torcida organizada e grupos envolvidos em uma brincadeira ou folguedo popular. Seja como for, trata-se de uma passagem ou transmutação das experiências individuais para uma dimensão coletiva e coral, sem que as singularidades se percam numa massa homogênea.⁷ De qualquer modo, um ambiente de alegria, de distensão e disponibilidade para uma troca no campo dos afetos é o que se instaura no prólogo e se mantém em toda a extensão do espetáculo.

>>

A exposição pessoal dos atores, a dimensão diretamente afetiva desses com relação aos espectadores, o prazer do encontro das pessoas no momento desse evento teatral de traços festivos, bem como um certo libertarismo pessoal é que dão o tom da experiência que a cena propõe aos espectadores. O libertarismo aí tem uma dimensão fundamentalmente corporal e até sensual (por meio da nudez que os atores e as atrizes praticam em diversos momentos, mas também por meio das danças, dos ritmos ligados ao samba-canção e a um tom bossa-novista dos arranjos musicais). Mas o libertarismo se manifesta também na iconoclastia com que se lida com as referências mitológicas, associando-as a aspectos da formação social e cultural brasileira, bem como à vida do presente, à sensibilidade daquelas mulheres e daqueles homens urbanos que estão atuando ou observando, participando do evento teatral como espectadores/parceiros ou como atadores/propositores.

Os procedimentos de criação dramática e cênica forte-

mente rapsódicos, para lembrar Sarrazac, constituem um operador nuclear ao longo da encenação da tragédia de Eurípedes pelo Teatro Oficina. O discurso coletivo e a fala coral (em momentos cantados ou não, nos quais se busca mobilizar forças mais gerais e de conjunto, muitas vezes de inspiração ritual e/ou carnavalesca, bem como se destacam posicionamentos político-existenciais do grupo) constituem elementos formais recorrentes e fundamentais nos espetáculos do Teatro Oficina, de um modo geral. Espetáculos esses que têm frequentemente elencos muito numerosos, o que, ao lado da utilização muito aberta do espaço e dos trânsitos multidirecionais dos coros, intensifica o impacto das cenas coletivas e a imagem de multidão.

Assim é que aspectos estruturais fortemente narrativos, carnavalizados e corais também se inserem nas versões cênicas elaboradas por José Celso Martinez Corrêa e pela equipe do Teatro Oficina para o *Hamlet* de Shakespeare e para a peça *Boca de Ouro*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Esses procedimentos frequentemente digressivos em relação à ação dramática central destacam-se ainda mais nos projetos em que se teatraliza uma trajetória biográfica (como nas peças sobre a atriz Cacilda Becker)⁸ ou um livro extenso como *Os Sertões*, que Euclides da Cunha publica, em 1902, sobre a guerra que o exército nacional move entre 1896 e 1897, portanto, nos primeiros anos do regime republicano brasileiro, contra os humildes seguidores do líder religioso popular conhecido como Antônio Conselheiro, no arraial de Canudos, no nordeste do país. A obra euclidiana gera um ciclo de cinco espetáculos de estrutura fortemente coral e de aproximadamente cinco horas de duração cada um, apresentados ao longo da década em curso (cf. Da Costa 2009). Muitas associações referenciais com questões geopolíticas, comportamentais e urbanas do presente são feitas a cada instante das várias peças do Oficina, dotando o discurso teatral de um movimento intensamente nômade, em meio ao traço simultaneamente festivo e crítico, em um impulso tanto intelectual e analítico, quanto corporal e experiencial, ao

mesmo tempo exageradamente verbal e intensamente performativo, que caracteriza o projeto teatral mais amplo do Teatro Oficina e de seu diretor.

Além da irreverência comportamental e artística, destaca-se, sem dúvida, nos espetáculos do Oficina, uma vontade clara de discussão das questões sociais e subjetivas mais prementes da atualidade. Mas nenhum dos temas trabalhados aparecem em meio a um discurso lógico, linear e unificado. Ao contrário, as cenas justapõem referências díspares a cada instante e associam, de modo fragmentário e episódico, assuntos macropolíticos com a história específica do Teatro Oficina, bem como com as lutas e embates em que a companhia está envolvida atualmente, na cidade de São Paulo, contra a especulação imobiliária e a favor de um uso mais humanitário do espaço público.

>>

Em vários momentos de espetáculos como *As Bacantes* ou das peças do ciclo *Os sertões*, os espectadores do Teatro Oficina são convidados a integrarem coros e movimentos coletivos no espaço cênico. Tudo isso dá ao evento teatral um caráter de celebração da experiência coletiva e promove processos de subjetivação (centrados na solidariedade, no gosto de estar junto, no prazer da ação comunitária) muito distintos dos modos de subjetivação agenciados pelos meios de comunicação de massa, que valorizam predominantemente a competitividade e o sucesso individual. O teor político do Teatro Oficina não se reduz nunca a um discurso narrativo de explicação totalizadora do mundo, mas diz respeito à criação de um ambiente no qual uma miríade de sensações é disponibilizada à sensibilidade dos receptores e às suas múltiplas e diferenciadas experiências de fruição. Penso, de fato, que boa parte do teatro brasileiro atual de maior força política se constitui como proposição ao receptor de vivências no espaço do evento teatral. No interior desse último, a multiplicidade de meios expressivos e de canais de informação (lugar teatral, vídeo, música, diálogos, textos projetados, cantados, veiculados diretamente para os espectadores em falas corais ou monologais), promove uma espécie de extra-

polação radical da tradição dramática. Ao contrário dos procedimentos de concentração espacial e temporal da ação valorizam-se o disparatado, o descentrado, o acúmulo de elementos e de informações, o excesso e mesmo o ruído informacional, que constituem fatores preferenciais na estruturação dos trabalhos teatrais, tanto no campo dramaturgico, quanto no âmbito da materialidade cênica.

O edifício do Teatro Oficina é dotado de múltiplas aberturas: a imensa parede de vidro cheia de janelas pelas quais os intérpretes cruzam, ao longo de vários trabalhos, para o espaço exterior à vista dos espectadores; o teto móvel que permite ver o céu; a grande porta que se abre a toda hora e deixa ver a rua e os veículos que passam. O próprio edifício da companhia paulista exemplifica, assim, uma vontade mais ampla de vários setores da cena brasileira atual de tecer uma relação permanente da com o fora da representação, com o que lhe excede, com a vida da cidade, com os espectadores, com os fluxos exteriores ao universo do enunciado ficcional. O impulso de transbordamento em relação ao real e à cidade, mas também em relação aos modos de subjetivação, às intensidades vividas em comum, aparece igualmente nas peças do Teatro da Vertigem, bem como na de outros agrupamentos teatrais e em experiências solo de diversos artistas. O transbordamento a que me refiro não implica, porém, qualquer rejeição programática nem à fabula, nem à ficção, nem aos elementos da forma dramática em bloco ou em sua totalidade. Recorre-se ainda, e na maior parte das vezes, à construção de personagens. Mas essas últimas são entendidas fundamentalmente como plataformas para uma manifestação pessoal. As personagens teatrais são trabalhadas como operadores que servem muito mais ao posicionamento individual e coletivo dos atores e das atrizes frente às questões da vida, da subjetividade e da experiência comum ou em comum, do que constituem moldes aos quais os intérpretes se ajustem em um esforço de caracterização e em detrimento de sua manifestação subjetiva direta.

4.

As dramaturgias (como textos performativos) e os projetos teatrais que mencionei neste artigo apresentam um teor claramente experiencial, não só em decorrência da intensa corporalização da cena. O teor performático e de ênfase na experiência diz respeito também à valorização da situação enunciativa, à perspectiva ilocucionária do discurso e do gesto teatral. Esses traços performáticos e ilocucionários se referem a um desejo de ação efetiva que se quer realizar seja no mundo, seja frente aos espectadores ou em conjunto com os mesmos. Mas essa ação pode também ser relativa apenas à produção de modos diferenciados de sentir e de estar junto como coletivo plural. Sendo assim, esse desejo nuclear que move os criadores e dá ao teatro aqui focalizado uma dimensão política específica não poderia ser constituído por meio de qualquer proselitismo de credos ideológicos unificadores. Diz respeito, antes, aos modos de subjetivação agenciados na cena e por meio dela, na interação entre os criadores e os espectadores-participadores no espaço concreto do acontecimento teatral e na sua interação com a cidade, suas memórias e seus conflitos no presente. Esse impulso em direção ao real, do mesmo modo que não poderia se reduzir a um discurso de propaganda política, nem a um ordenamento explicador do mundo, não seria suscetível de se enquadrar nas tradições de um realismo naturalista de temas e circunstâncias familiares e reconhecíveis, de tendência unificadora.

O transbordamento é infinito e inclui a extrapolação das concepções modernas e modernistas da arte e de suas relações com a vida, tanto quanto a linha de fuga para fora dos discursos totalizadores e orgânicos. Do mesmo modo, a própria linha definidora da idéia de profissionalismo como centrada fundamentalmente numa competência e habilidade específica é também transposta por meio de outros valores, que, se não se voltam necessariamente para a negação dos primeiros, acarretam pelo menos sua nítida flexibilização. Ante às concepções da teatralidade e da dimensão política do teatro centradas no

>>

pressuposto da necessidade de separação nítida da arte teatral em relação à vida prática ou aos embates políticos do presente, penso que o teatro brasileiro contemporâneo apresenta dados diferenciais, que permitem uma outra teorização da teatralidade e do teor político singular da cena atual. Os elementos de singularização do teatro de nossos dias, no caso do Brasil, definem-se, segundo a análise dos exemplos aqui estudados, por um forte impulso da arte em direção à existência.

O Brasil é um país simultaneamente rico e injusto, com enormes desigualdades regionais e com graves problemas urbanos que se acumulam e se expressam na violência cotidiana. Mas nele se verificam também inúmeras formas singulares de afirmação da vida coletiva testemunhada tanto no plano social (modos de construção e de organização das moradias nos bairros pobres e favelas), quanto nas manifestações culturais (carnaval, expressões da juventude urbana etc). Nesse território físico, político e cultural, que é internamente múltiplo e diversificado, produzem-se também versões particulares da teatralidade. As desterritorializações e transbordamentos teatrais agenciados pela cena aqui estudada veiculam um impulso complexo, nunca meramente descritivo ou analítico, do teatro contemporâneo brasileiro em direção ao real, a modos alternativos de produção de subjetividade e à afirmação de forças vitais no presente. <<



Foro I

Fotografia de Claudia Calabi, mostrando Mariana Lima e Roberto Audio em cena do espetáculo *Apocalipse 1,11*. O espaço é um dos ambientes utilizados pela montagem no interior do presídio do Hipódromo no qual o espetáculo estreou (São Paulo, 2000).



>>



Foro II

Fotografia de Nelson Kao, mostrando Marília de Santis e Sérgio Pardal em cena do espetáculo *BR3*. Apresentação realizada em um dos pontos mais poluídos da Bahia de Guanabara (Rio de Janeiro, 2007). Imagem feita da embarcação do público. Os intérpretes, no primeiro plano, atuam em um pequeno barco, enquanto outros atores em andaimes, ao fundo, representam os trabalhadores das obras para a construção de Brasília no final dos anos 1950, em um dos pilares da ponte Rio-Niterói, utilizado para realização dessa cena no espetáculo *BR-3*.





Foto III

Fotografia de Maurício Shirakawa, mostrando o coro do espetáculo *Bacantes*, encabeçado por um espectador-participante desnudado durante a apresentação e utilizando uma máscara de touro. Remontagem da peça no Teatro Oficina (São Paulo, 2009).

90>91



Foto IV

Fotografia de Maurício Shirakawa, mostrando José Celso Martinez Corrêa e o elenco do espetáculo *A Terra* (primeira peça do ciclo *Os Sertões*), em dia de chuva, caminhando em direção à porta do teatro, para entrarem no edifício e darem início à apresentação. O público está concentrado em frente ao portão de entrada. Segunda temporada da peça no Teatro Oficina (São Paulo, 2003).



NOTAS

[1] Quanto à descontinuidade do teatral em relação ao real e à vida, bem como uma inevitável separação do teatro político em relação às instituições e aos discursos políticos da sociedade, dois textos podem ser associados entre si, sendo um deles de Jean Pierre Sarrazac (2009) e o outro de Hans-Thies Lehmann (2009).

[2] Ao falar em modos de produção de subjetividade, tenho em mente a idéia de Michel Foucault que o sujeito se constitui no interior de uma série de relações com o poder, com os modos de sujeição do indivíduo, mas também com uma dimensão de interioridade que só se define na relação com os outros, com o fora de si. As reflexões sobre a subjetividade e sobre o poder estão, portanto, fortemente imbricadas no pensamento foucaultiano (cf. Foucault 1988). Os modos de subjetivação como produção de singularidades não marcadas pela padronização e captura exercidas pelo poder de Estado (ou modos de potencialização da vida como devir e como máquina de guerra) vão interessar também a pensadores como Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1997a e 19997b) e, no Brasil, Peter Pál Pelbart (2003) e Suely Ronik (Guatarri / Rolnik 2008).

>>

[3] Alguns exemplos importantes nessa vertente teatral podem ser encontrados em trabalhos de encenadores como Antunes Filho (Macunaíma, espetáculo de 1978, construído a partir do romance homônimo de autoria do escritor modernista Mário de Andrade; *Drácula e outros vampiros*, de 1996; *Guilgamesh*, de 1995) e de Aderbal Freire Filho (*Mulher Carioca aos vinte dois anos*, de 1990; *O que diz Molero*, de 2003, *O púlcaro búgaro*, de 2006, e *Moby Dick*, de 2009; sendo todos esses trabalhos experiências de transposição de obras narrativas de ficção para o palco, sem que os textos originais tenham sido adaptados às pautas da forma dramática).

[4] Aqui poderíamos lembrar o exemplo de toda uma produção teatral brasileira comprometida com certa atuação política e com práticas de contestação social e comportamental, muitas vezes constituídas como modos de intervenção no espaço urbano e na vida cotidiana. Além do nome de Augusto Boal e de suas experiências como a do teatro do oprimido e do teatro invisível, outros criadores que iniciaram sua trajetória artística no início dos anos 1960 realizam hoje um tipo de teatro no qual valores éticos, subjetivos e político-existencias parecem tomar a dianteira e atenuar a importância da técnica e da qualificação profissional tradicional, bem como do aspecto formal-estrutural. Alguns desses criadores importantes são Amir Haddad, cujas experiências atuais se desenvolvem com seu Grupo Tá Na Rua sediado no Rio de Janeiro e criado no início dos anos 1980, e José Celso Martinez Correa, diretor do Teatro Oficina.

[5] Para essa percepção da arte como um campo do sensível extraído ao sensível ordinário e comum, eu me apóio amplamente na reflexão de Jacques Rancière a partir de autores como Kant, Schiller e Hegel, não só no ensaio sobre as *Partilhas do sensível* (Rancière 2005), mas também no texto da conferência proferida no Brasil e na qual o pensador se indaga sobre os diversos sentidos de resistência com que a criação artística parece lidar (Rancière 2007).

[6] Essas dramaturgias, construídas ao longo do processo de trabalho dos atores e do diretor na criação dos espetáculos, foram posteriormente publicadas em livro (cf. Nestrovski 2002).

[7] A teorização de Antônio Negri e de Michael Hardt sobre a noção de multidão e a articulação que nela se pode fazer entre as múltiplas singularidades fornece subsídios

importantes para a reflexão sobre os coros nos espetáculos do Oficina. A partir da noção de biopoder de Michel Foucault (1988; 1999), os dois autores refletem sobre a biopolítica compreendida como canais de potencialização da vida e modos de resistência em rede ao poder global. A multidão como conceito operador não pode ser subsumida a noções políticas tradicionais, como povo, nação e classe, que reduzem as diferenças em prol da unificação dos coletivos (Hardt / Negri 2005). A multidão é, ao contrário, de caráter rizomático. Espalha-se e se pluraliza no espaço. É horizontal e nômade, rejeitando as hierarquias. É essa acepção multidirecional e plurívoca que os coros manifestam no espaço cênico do Teatro Oficina.

[8] Trata-se de um conjunto de quatro peças escritas por José Celso Martinez Corrêa em 1990 e das quais apenas as duas primeiras já foram encenadas pelo dramaturgo e diretor: *Cacilda!* estréia no Teatro Oficina (São Paulo, 1998) e *Estrela brasileira a vagar - Cacilda!!*, no Teatro Tom Jobim (Rio de Janeiro, 2009).

[9] Como Ana Kfourri, Márcio Libar, Júlio Adrião e Pedro Cardoso, para ficar em poucos exemplos e todos da cidade do Rio de Janeiro (cf. Da Costa 2007).

BIBLIOGRAFIA ∨

Bardi, Lina Bo / Elito, Edson (1999), *Teatro Oficina*, Lisboa / São Paulo, Editorial Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Basualdo, Carlos (org.) (2007), *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira: 1967-1972*, São Paulo, Cosac Naify.

Corrêa, José Celso Martinez (2008), *Primeiro ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, São Paulo, Ed. 34.

Corrêa, José Celso Martinez (2008), *Zé Celso Martinez Corrêa*, org. Karina Lopes e Sérgio Cohen, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.

Costa, Luiz Cláudio (2000), *Cinema brasileiro (anos 60-70): Dissimètria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro, 7Letras. >>

Da Costa, José (2009), "Os Sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens", in Maria Helena Werneck / Maria João Brilhante (eds.), *Texto e imagem: Estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras, 49-65.

-- (2007), "Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena", *Revista Sala Preta* 7, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), pp. 191-211. (http://www.eca.usp.br/sala-preta/PDFo7/SPo7_025.pdf)

Danto, Arthur (2006), *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*, trad. Paulo Krieger, São Paulo, Odysseus.

Deleuze, Gilles / Guatarri, Felix (1997a), "Devir-Intenso, devir-Animal, Devir-Imperceptível", trad. Suely Rolnik, in Gilles Deleuze / Felix Guatarri, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, São Paulo, 1997, 11-113.

-- (1997b), "Tratado de nomadologia: A máquina de guerra", trad. Peter Pál Pelbart, in Gilles Deleuze / Felix Guatarri, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, São Paulo, 1997, 11-110.

Fernandes, Sílvia (2006), "Cartografia de BR-3", in Sílvia Fernandes e Roberto Audio (eds.), *Teatro da Vertigem: BR3*, São Paulo, Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 39-49.

Feral, Josette (2004), "La teatralidad: En busca de la especificidad", in Josette Feral, *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*, trad. Armida Maria Córdoba, Buenos Aires, Galerna, 87-105 [1998].

Foucault, Michel (1988), "Direito de morte e poder sobre a vida", in Michel Foucault, *História da sexualidade I: A vontade de saber*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 125-152.

-- (1999), "Aula de 17 de março de 1976: Do poder de soberania ao poder sobre a vida", in Michel Foucault, *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 285-315.

Guatarri, Felix / Rolnik, Suely (2008), *Micropolítica do desejo*, Petrópolis, Vozes.

Hardt, Michael / Negri, Antônio (2005), *Multidão*, trad. Clóvis Marques, Rio de Janeiro, Record.

Jakbson, Roman (1989), "Linguística e poética", in Roman Jakobson, *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix.

Lehmann, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Süsskind. São Paulo, Cosac Naify.

-- (2009), "Até que ponto o teatro pós-dramático é político? Por que o que é político no teatro só pode ser a interrupção daquilo que é político", in Hans-Thies Lehmann (2009), *Escritura política no texto teatral*, trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento, São Paulo, Perspectiva, 1-14.

Materno, Ângela (2007), "Meditação sobre a noite: paisagem e fronteira em BR3", *Revista Sala Preta* 7, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), 229-253.

Nestrovski, Arthur (ed.) (2002), *Trilogia bíblica*, São Paulo, Publifolha.

Pelbart, Peter Pál (2003), *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras.

Picon-Vallin, Béatrice (1998), "Hybridation Spatiale, registres de presence", in Béatrice Picon-Vallin (ed.) (1998), *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'âge d'Homme, 9-35.

-- (2008), "Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro", in Béatrice Picon-Vallin (2008), *A cena em ensaios*, São Paulo, Perspectiva, 151-162.

Ramos, Fernão (1987), *Cinema marginal (1968-1973): A representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense.

Rancière, Jacques (2005), *A partilha do sensível: Estética e política*, trad. Mônica Costa Netto, São Paulo, EXO experimental / Ed 34.

-- (2007), "Será que a arte resiste a alguma coisa?", trad. Mônica Costa Netto, in Daniel Lins (ed.), *Nietzsche/Deleuze: Arte, resistência*: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004, Rio de Janeiro / Fortaleza, Forense Universitária / Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 126-140.

Sarrazac, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.

-- (2009), "A invenção da teatralidade", in Jean Pierre Sarrazac (2009), *A invenção da teatralidade*, trad. Alexandra Moreira, Porto, Deriva, 15-42.

>>

Schechner, Richard (2003a), "Drama, script, theater, and performance", in Richard Schechner, *Performance Theory*, London / New York, Routledge, 66-111.

-- (2003b), "O que é performance?", trad. Dandara, *O Percevejo* 12, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 25-50.

Silva, Armando Sérgio da (1981), *Oficina: Do teatro ao Te-ato*, São Paulo, Perspectiva.

Süssekind, Flora (2007), "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60", in Carlos Basualdo (ed.), *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira: 1967-1972*, São Paulo, Cosac Naify, 31-56.

Szondi, Peter (2001), *Teoria do drama moderno*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify.

Xavier, Ismail (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense.