

nayara
BRITO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

clóvis
MASSA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**LÁZARO DA CENA:
O DRAMA DO APÓS-MORTE ANUNCIADA
[TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA]**

RESUMO> À revelia dos que tomaram o drama como “o ramo morto da árvore do teatro” ou como o seu elemento decadente, a produção dramaturgica que se lança, hoje, de modo autônomo em relação à cena constrói e apresenta formas revigoradas e, ainda que diversas entre si, com tendências que as (re)únem e que dizem de nossa contemporaneidade. É a respeito da dramaturgia produzida sobre estas bases que discorreremos neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE> dramaturgia contemporânea; teatro pós-dramático; pós-modernismo

Nayara Macedo Barbosa de BRITO;¹ Clóvis Dias MASSA²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

LÁZARO DA CENA: O DRAMA DO APÓS-MORTE ANUNCIADA [TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA]

Assistimos desde a década de 1960 à emergência de uma cena, ou de cenas, que vieram a se chamar, a partir da publicação de Hans-Thies Lehmann em 1999, de teatro pós-dramático. Quer dizer, um teatro que se emancipa do drama, que não toma mais como ponto de partida de seu processo criativo um texto dramaturgico,³ ou que, em alguns casos, dispensa totalmente os aspectos textuais/verbais que a cena pode abrigar. Este teatro é herdeiro das transformações pelas quais o mundo passou a partir da Segunda Guerra, quando formas artísticas perderam o sentido ou a possibilidade de atuação num cenário devastado como fora o daqueles anos. Um exemplo dessas formas, a que Walter Benjamin (1987), no contexto antecedente do pós-Primeira Guerra, nos chama a atenção, é a narrativa oral, que, entendida como um dos maiores, certamente dos mais antigos meios de troca de experiências, entra em vias de extinção num momento histórico que não reconhece mais a possibilidade da existência de experiências a serem compartilhadas ou cujo ensinamento que elas guardavam torna-se vão diante da desmoralização a que a humanidade fora submetida naqueles anos.

Em contexto semelhante ao de Benjamin, mas já em torno da década de 1960, Theodor Adorno afirmava a respeito do drama – outra dessas formas artísticas “impossibilitadas” – que a sua morte se anunciara com *Fim de partida*, de Beckett, pelo esvaziamento de sentido que a peça contém. Para este filósofo, o fim da Segunda Guerra e o trauma dela decorrente como que emudecera o drama; o horror histórico daqueles anos – ao que parece, única experiência a ser compartilhada a partir de então – seria mais bem traduzido

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

² Professor Doutor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando junto ao do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta instituição.

³ Sempre que utilizarmos a expressão “dramaturgico”, aqui, para nos referirmos a um texto a que a convenção nos ensinou a chamar de “dramático”, é para evitar que o leitor associe a obra a que fazemos menção com a tradição aristotélico-hegeliana de um teatro e de uma dramaturgia, esses sim, dramáticos. Ao falarmos em “texto dramaturgico”, estaremos nos remetendo a formas que, pelo processo de mutação do paradigma do drama, como sugerido por Jean-Pierre Sarrazac (2011b), promovem desvios em relação ao antigo modelo e que não podem, por isso, ser chamadas de “dramáticas” no sentido que estamos empregando aqui.

através de imagens do que de palavras, o que se justificava pelo fato conhecido de que “No final da guerra [...] os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (Benjamin, 1987, p. 198). Segundo esse raciocínio, o drama enquanto um veículo de compartilhamento de experiência mediado pela linguagem verbal, na medida em que é esvaziado ou que perde o sentido de atuação, torna-se, então, uma categoria obsoleta, a-contemporânea.

Haveria nas peças de Beckett uma intuição de que as circunstâncias históricas daquele momento e sua estrutura de sentimento – fator que orienta, entre outras coisas, os métodos e as convenções artísticas de um período – “solicitavam uma forma em que a realização cênica se sobrepusesse à construção dramática literária” (Ramos *in* Williams, 2010, p. 14). Em sua “tentativa de entender *Fim de partida*” (Adorno, 1997 *apud* Gatti, 2008), Adorno considera a peça *becketteana* como uma paródia da forma dramática canônica “na época de sua impossibilidade” (1997, p. 302-3 *apud* 2008). A inação dos personagens representada conjuntamente com a manutenção das categorias aristotélico-hegelianas do drama demonstraria, segundo este teórico, a obsolescência da forma e sua incapacidade de dar conta das questões contemporâneas a ele. Acontece que o que o filósofo estava considerando era justamente a forma dramática em seu sentido tradicional, rejeitando inclusive as peças que voltavam a trazer em seu interior elementos épicos, procedimento que ele considerava também como prova da incapacidade do drama. Contudo, segundo Peter Szondi (2011), estes elementos seriam a solução para a contradição que se observava entre a forma dramática e as temáticas emergentes até aquele período, solução que não se verifica na dramaturgia de Beckett. Para o teórico húngaro, tal contradição, a mesma que Adorno observa, não apontaria para uma possível morte do drama, mas para uma mudança teleológica de sua forma, que rumava à epicização. As considerações mais recentes de Lehmann, por sua vez, ainda consideram as formas solucionantes que Szondi comenta em *Teoria do drama moderno* como dramáticas, incluindo-se aí o próprio

Brecht, ponto final da teleologia *szondiana*.

O que Jean-Pierre Sarrazac, distanciado temporalmente do contexto do pós-guerra, evidencia é que a emancipação da cena em relação ao texto, que o estudo de Lehmann parece dar conta, foi responsável por provocar, na forma dramática, uma intensa transformação, acelerando o processo que já se iniciara em fins do século XIX com a crise que Szondi aponta, e que ao longo do século XX e início do XXI revelou formas altamente revigoradas, atualizadas e de acordo com o nosso tempo – refutando, assim, as considerações *adornianas* a esse respeito.

Mas a década que vê surgir as primeiras manifestações cênicas que marcam um desvio, digamos, mais acentuado em relação à tradição dramática e sua concepção textocêntrica e que deram origem às formas ditas pós-dramáticas, vê surgirem mudanças também nas demais linguagens artísticas, o que não poderia ser diferente em se tratando de um fenômeno maior de transformação do contexto histórico-cultural, que trouxe consigo uma série de modificações sociais e psicológicas: os anos 1960 assistem, em todo o mundo, a movimentos de ordem social e política, que têm seu ápice em maio de 1968 com a greve geral da França e a Primavera de Praga; uma nova fase do movimento feminista, que se volta para questões relacionadas à sexualidade da mulher, e o movimento *hippie* de contracultura emergem ainda nesse período. Assim, concomitantemente a esses movimentos – ou como parte de seu processo, ou como resposta a esse processo – é que novas formas de manifestações artísticas surgem, vindo alterar o modo como representávamos o mundo – ou, colocando nos termos de Raymond Williams (1983), põem em crise as convenções artísticas através das quais respondíamos às questões dadas pela nossa realidade.

É a partir daí que uma concepção modernista do mundo, e de sua representação através das formas artísticas, vai cedendo a vez ou (noutra interpretação possível) se transformando internamente no que se convencionou chamar de pós-modernismo, novo paradigma a partir de cujas bases a produção artística se fez e, ao que parece,

ainda se faz. Para dar conta dessa nova perspectiva, intimamente relacionada às questões socioculturais daquele momento histórico, numa relação crítica e produtiva entre forma e conteúdo, novas técnicas, estratégias e convenções formais são criadas, tais como a paródia e o pastiche – procedimentos que, curiosamente, parecem revelar o momento de transição entre as duas lógicas culturais no qual surgiram –, o hibridismo e a colagem de gêneros e formas diversas, a fragmentação, enfim, procedimentos que, em conjunto, parecem constituir uma espécie de “poética do pós-modernismo” como pensada e comentada por Linda Hutcheon (1991) em livro homônimo.

Esses procedimentos que seguiram a epicização retomada pelo drama em finais do século XIX colaboraram e ainda colaboram com a promoção de desvios em relação aos princípios aristotélico-hegelianos da forma dramática e, em alguns casos da cena pós-dramática, como dissemos, com a completa negação destes princípios e dos meios de seu uso. Por consequência, temos, a partir dali, a construção de textos tão distintos entre si que nos parece, olhando de agora, um tanto improvável que possam ser reunidos em torno de uma única rubrica como esta do pós-modernismo, embora possamos observar, sim, determinadas semelhanças entre suas estruturas dramáticas.

Dentre essas semelhanças temos, por exemplo, a relativização das próprias definições de gênero: o trágico, o farsesco, a crônica histórica, etc., vão, muitas vezes, coexistir no seio de uma mesma obra. Esse e outros tipos de procedimentos e desvios em relação à tradição dramática, que observamos nas dramaturgias produzidas no século XX e neste início de século XXI, são, em muitos casos, difíceis de ser identificados pelo leitor ou o crítico e nem sempre são usados de maneira consciente pelo autor. Podem até ser confundidos com um gênero novo, mas não se trata disso; trata-se, apenas, de obras perfeitamente singulares, únicas, a partir das quais não se poderia escrever outra genericamente semelhante, sendo, por isso, irreproduzíveis (ver Sarrazac, 2011a, p. 26-7).

Deve-se acrescentar, ainda, que a própria inação a que Adorno criticava como incoerente à forma dramática é incorporada por essa nova dramaturgia, que retoma, assim, o sentido mais alargado que “drama” continha em sua origem e que se perdeu ao longo do tempo. É sobre esse sentido que R. Dupont-Roc e Jean Lallot chamam a atenção na introdução à edição francesa da *Poética* de Aristóteles. Para eles, a “tradução, mantida à falta de melhor, de práxis por ‘acção’ [lembramos que “drama” quer dizer “acção”] não é boa: em grego, práxis cobre um campo mais vasto que acção e designa também, a propósito dum ser humano, aquilo que qualificamos de ‘estado’ – felicidade ou infelicidade, por exemplo; a definição de tragédia como ‘representação de acção’ reenvia para este sentido mais alargado de práxis.” (Aristóteles, 1980 *apud* Sarrazac, 2011b, p. 43). Com tudo isso, Sarrazac (2011b) acredita que a exaltação da teatralidade, no sentido do “teatro menos o texto”, não significou em caso algum uma perda para o drama, nem tampouco uma perda do drama, entendido, agora, nessa perspectiva mais ampla.

E, ora, se por um processo mútuo o texto perde a obrigação de se orientar segundo as convenções e as condições de produção da cena, como dissemos mais acima, não é de espantar a liberdade com que os dramaturgos passaram a trabalhar e o grau de inventividade formal que atingiram, fazendo com que o drama seja considerado hoje, como o fora o romance noutra época, um dos gêneros, senão o gênero de escrita mais livre. São textos que, inclusive, por ironia, chamam “a si algumas das propostas, algumas das ambições dum teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em suma, da tutela da literatura dramática.” (Sarrazac, 2011b, p. 34), mantendo-se, ao mesmo tempo, autônomos em relação à cena.

Um ótimo exemplo, nesse sentido, é *Kislorod*, do dramaturgo siberiano-russo Ivan Virípaev, traduzido, adaptado e montado no Brasil como *Oxigênio* em 2010 pela Companhia Brasileira de Teatro. A liberdade formal, noutros termos, os desvios operados em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de drama e à própria noção de drama enquanto gênero literário é uma das características que mais chama a atenção e sobre a qual a crítica Maria Eugênia de Menezes

(2004) comentou em texto publicado no jornal O Estado de São Paulo. Para ela, o texto de Viripaev, dividido em dez composições, “assemelha-se a uma partitura musical [com] trechos inteiros que se repetem [e que funcionam] como refrões [*sic*] e contaminam a prosa com laivos de lirismo.” Citando um comentário do diretor do espetáculo, Marcio Abreu, diz ainda que “Essas repetições possuem um valor sonoro e de sentido que remetem à forma de um poema, de um haikai.”

Vejam bem: falou-se, só nesse pequeno trecho transcrito da crítica de Menezes, em partitura musical, em prosa, em poema e em lirismo – formas que, no texto, diríamos, se misturam até formar um subgênero ou um outro-gênero de escrita; único, particular. Quando fala em drama, noutro momento, é para citar a fábula que, de fato, ainda se faz presente, mas não como componente principal, senão como pretexto para a argumentação que se dá ao longo da peça.

E já que falamos nela, é importante destacar que a fábula de *Oxigênio* tem origem numa fonte bastante frequentada pelos dramaturgos contemporâneos, os *fait divers* a que Sarrazac (2013a) tanto se refere em seus escritos. A expressão retirada do jornalismo e literalmente traduzível para o português como “fatos diversos” diz respeito a certos “pequenos” eventos de caráter trágico, como crimes, acidentes e roubos que, não se enquadrando em nenhuma das rubricas que normalmente compõem as editorias dos jornais (política, economia, esportes, etc.), são reagrupados formando esse grupo diverso, cuja principal característica parece ser a violência comum aos fatos.

Assim, poderia ter sido (e talvez o tenha sido) a partir de uma notícia sobre um crime passionai que Viripaev (re)construiu a estória de dois jovens, a Sacha e o Sacha, que se conhecem e apaixonam-se, sendo este o motivo, talvez, para na volta pra casa o Sacha matar violentamente sua esposa a golpes de pá. Essa estória-pretexto, através da qual outras questões se abrem e são colocadas para o espectador, não é representada, mas narrada –

numa narrativa prenhe de lirismo, diga-se – e essa narração exige dos atores outro tipo de atuação que não a mimética, de quando tínhamos a coincidência total de texto e cena, ou de fala e ação. De fato, as novas manifestações cênicas que surgem a partir da década de 1960 já apontavam para o fato de que essas instâncias do acontecimento teatral se relacionariam – e, de fato, se relacionam agora – de outro modo, um modo em que a fala enunciada e a ação mostrada em cena não se redundam.

Em *Oxigênio*, a narração da fábula, a que, depois de finda, segue um debate/discussão entre os atores sobre outras questões/temas, é interrompida a cada momento por sequências de ações físicas e números de rock, em que os dois atores que contam a estória, a que se junta um terceiro atuator (um músico), tocam, cantam e dançam ao vivo, como um modo de “reafirmar sua presença diante do público”, já que a ação da fábula, evocada pela narrativa, só será construída na cabeça de cada espectador.

Em nenhum momento, os intérpretes Rodrigo Bolzan e Patricia Kamis representam personagens. Entre um número de rock e outro, eles apenas narram a história do arrebatado amor de Sacha. E são, constantemente, instados a reafirmar sua presença diante do público. O procedimento não é novo. Remete ao tom performático que contamina o teatro contemporâneo há algum tempo - pelo menos desde os anos 1970. Mas exhibe um frescor raro na forma como transfere o centro da cena para o espectador. Constrói um espaço onde quem assiste e quem está no palco compartilham uma mesma experiência. (MENEZES, 2004)

Tom performático semelhante se observa na montagem dirigida em 2002 por Nilton Bicudo para o texto *Dentro*, de Newton Moreno. A reafirmação da presença diante do público se faz, neste caso, através de uma prática sexual conhecida como *fist-fucking*, que os atores Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas representam ao longo da peça e que chama mais a atenção pelo fato de não ser uma prática comum ou, pelo menos, como diz Elton Siqueira (2006), hetero-orientada. Consistindo na penetração do punho, podendo

chegar até o antebraço, no ânus ou na vagina – sendo, portanto, praticada tanto por homens quanto por mulheres – o *fist-fucking* faz, aqui, referência à *body art*, termo oriundo das artes visuais, surgido também em torno da década de 1960 e que remete a experimentos performáticos em que o corpo do artista é tomado como suporte ou meio de expressão. (Em Moreno, a *body art* é o que dá nome ao projeto dramaturgico que inclui, além de *Dentro*, outra peça, chamada *A cicatriz é a flor* (2002)).

A ação mostrada em cena apresenta, também neste caso, uma autonomia em relação ao texto enunciado, mas essas duas instâncias se relacionam na montagem de *Bicudo* de uma maneira mais “lógica”, se comparado ao modo como se apresentam na montagem feita a partir do texto de Viripaev.

A fábula, ao invés de representada, é mais uma vez narrada, mas por atores que ainda assumem as suas personagens e narram enquanto tal: o Homem, de meia-idade, conta, num tom, paradoxalmente, um tanto idílico, a estória erótico-amorosa de um caso que teve na juventude com um garoto chamado Binho (que não aparece em cena senão através da narração do Homem); o Rapaz, por sua vez, colabora com a narração dessa estória apresentando a perspectiva erótica dessa relação, discorrendo sobre as minúcias do prazer a partir de sua própria experiência. E ao mesmo tempo em que ouvimos, sob esses dois pontos de vista, a narração da estória do Homem e de Binho, vemos, em cena, ser representado o *fist-fucking* entre o Homem e o Rapaz.

A estrutura dramaturgica arranjada por Moreno e a encenação de *Bicudo* nos dão a entender que as falas do Homem, as do Rapaz e a ação representada em cena se dão em dimensões espaço-temporais distintas, de modo que, apesar de estarem unidos corporalmente, os dois personagens não estão presentificados um ao outro. Esse entendimento é reforçado pela sugestão que o autor dá em rubrica, de que os personagens/atores nunca devem ser mostrados juntos, devendo a iluminação sempre alternar o foco de um para o outro, na medida em que suas falas também se alternam

(ver Moreno, 2008, p. 50).

Além dessa sugestão, uma característica do texto de Moreno garante o distanciamento (quase um contraponto) entre as falas enunciadas e a ação representada: é o tom poético presente nos enunciados, que teria como uma de suas funções suavizar o teor do assunto tratado, utilizando-se de uma série de recursos líricos para falar sobre sexo, sobre penetração anal, sobre carne em impulsos que beiram a antropofagia. É, para além desta função imediata e localizada, que lhe atribuímos, fruto do processo de mutação da forma dramática, que assume, em Moreno, uma forma “transgênera”, onde o épico, o lírico e o dramático se misturam construindo um novo modo poético; para o autor, um “poema dramático”.

Já falamos do hibridismo e da indefinição de gêneros como uma das características da dramaturgia produzida a partir da segunda metade do século passado, dentre outros fatores, resultado do ou possível pelo seu processo gradual e mútuo de autonomia em relação à cena. Apesar dessa imprecisão formal ou da abertura a múltiplas possibilidades de estruturação/arquitetura dos textos para teatro, percebemos, observando e analisando os dois exemplos citados e outros, ainda, que trazemos na dissertação de mestrado⁵ onde a discussão empenhada neste artigo se apresenta mais completa, uma separação não só entre texto e cena, mas entre as próprias personagens/figuras ali colocadas, que cada vez menos realizam uma troca intersubjetiva como é característico das dramaturgias tradicionais. Essa separação entre os sujeitos representados encontra, como consequência formal, uma tendência à fala monologada, pensada agora, assim como a noção de drama, num sentido expandido.

É interessante o fato de que temos, nas duas peças comentadas acima, tanto no texto quanto na escolha da encenação, dois atores em cena, por assim dizer o mínimo necessário para que, numa dramaturgia tradicional, ocorra o chamado diálogo intersubjetivo, base do modelo burguês onde essa tradição desemboca, tendo surgido na Renascença e permanecendo até o século XIX, quando,

4 Em conversa com o elenco da montagem de Nilton Bicudo (ver: https://www.youtube.com/watch?v=uMTZlg_W_TM). Último acesso: 06 de março de 2015), Moreno diz entender que *Dentro* se estrutura na forma de um poema dramático. Essa forma aparece como verbete, em ensaio de Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizado por Sarrazac. Para um entendimento mais aprofundado, ver Sarrazac (org.), 2012, p. 140-141.

5 A dissertação intitulada *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea* foi defendida pela autora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do prof. Dr. Clóvis Dias Massa, em abril de 2015.

é preciso ainda que atentemos, drama e teatro (ou texto e cena) são tomados como sinônimos. No entanto, como vimos, esses atores/personagens não “conversam” entre si – à exceção, talvez, de um momento ou outro em que, na montagem da Cia Brasileira, Bolzan e Kamis discutem, argumentando e defendendo cada um o seu próprio ponto de vista sobre um assunto “x” que está sendo tratado; mas mesmo esse texto/trecho parece (ou poderia) emanar de uma única voz. Esses atores/personagens narram diretamente para o público a estória que, de uma maneira ou de outra, serve de pretexto para a ação mostrada em cena, não sendo, ela mesma, a ação mostrada.

O fato de o texto de Moreno se estruturar, como o entende o autor, na forma de um “poema dramático” também diz dessa tendência. Quando vamos ao verbete citado na nota 4, encontramos que este formato ou, também poderíamos dizer, subgênero, em alguns casos “multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as ‘pausas-rubricas’ (descrições ou pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais” (*in* Sarrazac, 2012, p. 141). Que sua visão de mundo não é realista, mas irreal, fantasista ou interiorizada, o que privilegia a emergência de uma voz lírica: em *Dentro*, o personagem do Homem narra num tom poético, como que para si mesmo, mais uma entre tantas vezes, a sua estória de amor com Binho, a quem idealiza. Dissemos que as falas do Homem e do Rapaz, assim como a ação representada, se dão em dimensões espaço-temporais distintas, mas outra interpretação possível é a de que as falas de um e outro personagem seriam emanadas de uma mesma e única voz que possuiria diferentes expressões, sendo as apresentadas pela boca desses dois “personagens” apenas duas delas. Um Eu central, como já tínhamos no drama moderno de Ibsen, a partir de cuja subjetividade a realidade é apresentada ao leitor/espectador (ver Szondi, 2011, p. 46-61; 105-9).

Pelas considerações feitas até aqui, acreditamos que o afastamento do diálogo da estrutura do drama – justo ele, que reinou absoluto do Renascimento ao século XVIII – não foi responsável por provocar a morte deste gênero. Não foi o drama, como alguns acharam, mas, curiosa e simplesmente, o diálogo quem se tornou

um astro morto, do qual ficaram acessíveis apenas os seus satélites: o “solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem.” (Sarrazac, 2002, p. 138).

Assim, aquilo que antes era tido, no interior da forma dramática, como um elemento estranho ou exterior ao próprio drama, começa a ganhar força e espaço nos textos da dramaturgia produzida já a partir do final do século XIX, mas de modo mais evidente a partir da inusitada década de 1960. A mudança de perspectiva proposta ali, de uma visão de mundo e de sua representação moderna para uma pós-moderna, é preciso que também nós a tomemos para pensar a respeito deste monólogo contemporâneo. Ele ganha, como tantas outras categorias, um sentido mais alargado, diferente do que Bakhtin (*apud* Sarrazac, 2011b, p. 55) acusaria de “monologismo”; trata-se, agora, de uma espécie de “dialogismo” (que também não é o diálogo no sentido comum), de um fazer “dialogar os monólogos”, pela apreensão de “vozes diversas” e suas “relações dialógicas”.

Em sua reflexão sobre o chamado teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p. 247), no curto trecho em que tece considerações sobre o texto desse novo teatro – admitindo, assim, a sua existência e não a sua morte –, se refere aos processos de desconstrução, dessemantização e polilogia pelos quais passaram todos os elementos do teatro. A multiplicidade de pontos de enunciação que um espetáculo criado sobre as bases dessa nova perspectiva contém – falamos hoje em dramaturgia da luz, da cena, do espaço, do ator, etc. – encontra uma correspondência na pluralidade de vozes articuladas em alguns textos para teatro escritos pelo menos desde a década de 1970. Essa noção de polilogia, ou seja, de uma multiplicidade de vozes que se faz presente na dramaturgia contemporânea, vem em nosso auxílio na tentativa de entender a expressão que o novo monólogo assume. São textos em que cabem as vozes dos atores enquanto tais, do autor-rapsodo, para usar outra categoria de Sarrazac, de personagens fictícias, de notícias de jornais e por aí segue. Vozes que, reunidas numa colcha de retalhos costurada pelas mãos do dramaturgo ou, na acepção que parece mais cabível aqui,

do dramaturgista,⁶ formam uma única, que talvez possamos chamar de “a voz do espetáculo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

GATTI, Luciano F. **Adorno lendo Beckett**: a paródia do drama. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo. 13 a 17 de julho de 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENEZES, Maria Eugênia de. Partitura de haicai. **Jornal O Estado de São Paulo**, Brasil, 2004. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/partitura-de-haicai-imp-,776384> Acesso: 15 de março de 2015.

MORENO, Newton. **Agreste; Body Art; A Refeição**. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-16.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Juegos de sueño y otros rodeos**: alternativas a la fábula. México D.F.: Conaculta, 2011a, p. 13-28.

_____. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo

⁶ Do alemão *dramaturg*, o termo se refere a um tipo de conselheiro literário das companhias de teatro cuja função seria selecionar, traduzir, adaptar e discutir com os outros membros do grupo textos e peças a serem produzidos, sendo responsável também pelo arranjo e estruturação da dramaturgia final do espetáculo, criada a partir desses textos.

das Letras, 2002.

_____. **O outro diálogo:** Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011b.

_____. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Trad. Lara Biasoli Moler. **Pitágoras 500**, Campinas, VOL. 4, p. 3-15, 2013a.

_____. **Sobre a fábula e o desvio.** Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.** 2006. 324 p. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, PE.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. Introduction. In: _____. **Drama from Ibsen to Brecht.** London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.

Abstract: Against those who took drama as “the dead branch of theater tree” or as its decadent element, the dramaturgical production which throw itself, today, autonomously in relation to the scene construct and presents forms refreshed and, even if diverse, with tendencies that gather them and tell us about our contemporaneity. It’s about the dramaturgy produced on these bases that we discuss in this article.

Keywords: contemporary dramaturgy; postdramatic theater; postmodernism.