

GOMES, Marcos N. **Violência e estética na dramaturgia contemporânea**. São Paulo: Unicamp. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP, orientadora Cássia Navas Alves de Castro. Dramaturgo.

### RESUMO

O artigo consiste em uma reflexão sobre o compartilhamento realizado dentro do VII Seminário Interno de Pesquisas do PPG Artes da Cena “Mario Santana”. A pesquisa em questão incide na análise da relação entre violência e estética na dramaturgia contemporânea, refletindo sobre a fragmentação que esses trabalhos propõem em suas estruturas. São empregadas as categorias do trauma e da melancolia para associar a crise da representação com o processo histórico do país, notadamente violento. A saber, alguns dos materiais cotejados são a peças: *Nós*, Eduardo Moreira e Márcio Abreu (2016) e *Vaga carne*, Grace Passô (2017). A pesquisa de doutorado ainda em andamento foi compartilhada em conjunto com quatro discentes do programa, sob o título: “Latinidades dramáticas ao Sul da Cena: Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru”, com o objetivo de conectar vozes e expressões de dramaturgias do nosso continente, que habitam pesquisas realizadas no PPG Artes da Cena.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. América Latina. Violência. Estética. Melancolia.

### ABSTRACT

The article consists of a reflection about the VII Seminário Interno de Pesquisas do PPG Artes da Cena “Mario Santana”. The research focuses on the analysis of the relationship between violence and aesthetics in contemporary dramaturgy, reflecting on the fragmentation that these works propose in their structures. The categories of trauma and melancholy are used to associate the crisis of representation with the country's historical process, notably violent. Some of the materials collated are the plays: *We*, Eduardo Moreira and Márcio Abreu (2016) and *Vaga carne*, Grace Passô (2017). The doctoral research in progress was shared with four students of the program, under the title: "Dramatic Latinities South of the Scene: Brazil, Colombia, Paraguay and Peru", with the purpose of connecting voices and expressions of dramaturgies of our continent, which inhabit researches carried out in the PPG Artes da Cena.

**Keywords:** Dramaturgy. Latin America. Violence. Aesthetics. Melancholy.

### Fragmentos

A proposta de compartilhamento “Latinidades dramáticas ao Sul da Cena: Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru” nasceu com o objetivo de reunir pesquisadores do PPG Artes da Cena interessados no estudo de dramaturgias latino-americanas. Os trabalhos em andamento foram apresentados no VII Seminário Interno de Pesquisas do PPG Artes da Cena “Mario Santana”, cujo tema este ano foi “Teoria e Prática nas Artes da Cena”. Os estudos abordam os seguintes materiais:

- Brasil – “Vaga Carne”, Grace Passô e “Nós”, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira. Doutorando: Marcos Nogueira Gomes;

- Colômbia - Ana Maria Vallejo e Tania Cardenás. Mestranda: Yenny Paola Agudelo Cristancho;
- Paraguai – “Proibido na praça crianças e cachorros” (1988), de Moncho Azuaga. Doutorando: Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin.
- Peru – “Sin Título - Técnica Mixta” (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani, e a série de trabalhos performáticos intitulados “Performance” (2008-), de Emilio Santisteban. Doutorando: Gyl Giffony Araújo Moura;

Cada dramaturgia analisada abarca múltiplas especificidades, um território, uma linguagem, um tempo histórico particular que se somam ao olhar do pesquisador. Não há conexão direta, do ponto de vista da estrutura dramática, entre, por exemplo, a obra da colombiana Tania Cardenás, em *Yo He Querido Gritar*, de 2010, que conta a história de um marido que assassina a esposa, e *Proibido na praça crianças e cachorros*, escrita pelo dramaturgo paraguaio Moncho Azuaga, em 1988, censurada pela ditadura. O mesmo nós podemos dizer das peças da dramaturga brasileira contemporânea Grace Passô em relação à obra performática do artista peruano Emilio Santisteban.

No entanto, ao confrontarmos estes materiais e as abordagens de cada pesquisa, tanto nas reuniões preparatórias como durante o compartilhamento temático, pouco a pouco, constatamos que o ponto de contato entre as obras – além de sua origem sul-americana – é o modo como são atravessadas pela violência. Há, nesses trabalhos, vestígios da escravidão, do feminicídio, do extermínio de populações autóctones, entre muitas outras catástrofes que abrigam testemunhos que não se encaixam às narrativas oficiais de cada país.

No caso brasileiro, o teórico Jaime Ginzburg, na obra *Crítica em tempos de violência*, observa que a revisão de reflexões sociológicas sobre a formação histórica do Brasil, em autores como Florestan Fernandes, Edgard Carone e Caio Prado Júnior, e mais recentemente, Oscar Vilhena Vieira e José Vicente Tavares dos Santos, entre outros, permite verificar a intensa presença de violência em processos constitutivos de nossas estruturas institucionais e sociais (GINZBURG, 2012). Em larga medida, tendo em conta a exploração colonial, o cotidiano da escravidão e a repressão estatal a revoltas populares, “encontra-se a violência como fenômeno de impacto coletivo, ao longo de vários episódios da nossa história social” (GINZBURG, 2012, p. 134). Segundo Ginzburg, essa presença também pode ser identificada nas manifestações estéticas – em especial na literatura, seu campo de pesquisa, em que a carga de violência que caracteriza a nossa formação deixa resíduos e marcas em obras artísticas:

Se de fato a sociedade brasileira teve na violência um elemento constitutivo, se essa violência teve um impacto traumático e não foi coletivamente superada, é possível que, de maneiras diretas ou indiretas, na produção cultural do século XX, encontremos marcas deste impacto, em formas variadas de elaboração estética e linguística, como o testemunho, a dissolução do realismo, a

fantasmagoria e a fragmentação de perspectiva. (GINZBURG, 2012, p. 185)

O autor parte da reflexão proposta pela Escola de Frankfurt, a partir das obras de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, para identificar antagonismos abarcados não apenas pelos temas das obras artísticas, mas pelos modos como se relacionam forma e conteúdo. É neste sentido que Adorno observa, em Teoria estética, que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1970, p. 16). O filósofo alemão propõe, ampliando o conceito de dialética em Hegel – que está apoiado na ideia de síntese e superação –, a ambiguidade constitutiva da forma:

A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. [...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. (ADORNO, 1970, p. 166)

Na concepção estética adorniana, as relações estabelecidas entre as partes e o todo – a noção de unidade interna da obra – é necessariamente tensa, assinalada por um movimento constitutivo de renúncia. Neste sentido, o movimento de construção de significado é compreendido como um movimento de exclusão, de perda, determinando uma condição melancólica da qual os fragmentos constitutivos da obra não se diluem no todo, mas questionam – problematizam – seu próprio sentido unívoco.

Segundo a análise de Jaime Ginzburg, a partir de Adorno e Walter Benjamin, a melancolia da forma se dá quando os elementos que a constituem podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, não havendo uma maneira definitiva, conclusiva. Há, na perspectiva melancólica da obra de arte, sempre o elemento perdido, a lacuna que inviabiliza a totalidade – uma forma, portanto, fragmentada, dissociada e instável. Nessa concepção estética, assim definida pela incompletude, a forma exerce seu potencial crítico por meio da estranheza, que estabelece uma “ligação indissociável entre a percepção do contexto e a concepção estética” (GINZBURG, 2012, p. 86).

Neste sentido, considerando a relação entre contexto, percepção e estética, as obras contemporâneas apontadas podem ser tomadas como formas expressivas da reiteração fantasmagórica do passado. Em outras palavras, podem ser tomadas como formas expressivas do trauma, e não como tentativas de superação e síntese.

Os textos, mais especificamente, nesta perspectiva, podem ser entendidos como expressões melancólicas: formas caracterizadas pelo choque entre fragmentos que se organizam de maneira circular; não teleológicas. Formas que priorizam o vazio e o recomeço, como uma espécie de giro em

falso, avesso à progressão de sentido e à superação de conflitos, e que lidam diretamente com o trauma da formação da nossa sociedade.

Este é o caso de algumas dramaturgias que compõem a nossa pesquisa sobre dramaturgia brasileira contemporânea. Tomando como exemplo *Vaga carne*, de Grace Passô, a linguagem se estabelece pelo confronto com ela mesma, por meio de uma voz errante que invade o corpo de uma mulher negra – carne e linguagem se separam. O enunciado de saída encontra-se partido, fragmentado entre o corpo negro e a linguagem, como uma fratura irreconciliável de nosso passado escravocrata recente.

Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isso é necessário ser dito. *Vingativa*. Tem uma palavra que define muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons: (...) Eu me esqueci. (PASSÔ, 2018, p.23-27)

Em *Nós*, o fragmento aparece por meio da repetição. Trata-se de um jantar que está sendo constantemente preparado para ser servido ao público no final da peça. A mesma cena de preparação se repete sete vezes, mas com algumas variações decisivas, que perpassam temas recorrentes, como violência, repressão, humilhação e imobilidade. A sensação é de que nada acontece enquanto tudo está acontecendo. Perde-se a conexão direta entre causa e consequência, já que a narrativa se repete ao mesmo tempo em que se desenvolve por acúmulo, por adição. Sobre essa recorrência do fragmento, a rubrica inicial, após a canção *Lama*, de Paulo Marques e Alice Chaves ser canta a capela pela personagem Mulher, dá a seguinte indicação:

Luz. Corte abrupto. Entrada e falas simultâneas e alternadas entre Mulher e os outros atores e atriz, enquanto recolhem os objetos expostos no chão [tábuas de cortar alimentos, facas, bandeja com copos de vidro, jarra, recipiente com gelo, travessas com legumes, peruca, globo de espelhos, instrumentos musicais, cadeira, recipiente com lama, maço de cigarros e isqueiro, dois batons]. Situação recorrente e com a ideia de que não começa naquele momento, mas que já teve início antes de chegarmos ali. (MOREIRA; ABREU, 2018, p.23)

### Trauma e memória

O conflito entre dor e memória, segundo Jaime Ginzburg, pode se manifestar tanto em narrativas individuais quanto coletivas. Há, segundo o autor, uma consciência ilusória de controle da memória que atua como mecanismo de autoproteção contra o elemento recalcado – o trauma. A memória, portanto, pode se configurar como terreno de disputa da linguagem, em que a perspectiva de superação é confrontada pela ruptura, pelo fragmento.

A seleção de eventos do passado que compõem uma narrativa tende a se organizar de maneira linear e evolutiva, de tal forma que o passado possa explicar o presente, e, assim, criar uma imagem ilusória de superação e

ordenação conveniente para aquele que enuncia. Esta unidade da memória, no entanto, torna-se inviável quando confrontada com o trauma.

Este mecanismo de controle e repressão – que está conectado à formação da identidade e à busca por autoconhecimento – não consegue impedir, de tempos em tempos, o reaparecimento do elemento recalçado. Em situações traumáticas coletivas, como no contexto pós-colonial, ou como no contexto pós Segunda Guerra Mundial (Shoa), a ordenação da narrativa se desestabiliza. Se por um lado o trauma da colonização e da escravidão, no caso brasileiro, é fato que perpassa todas as instâncias da nossa formação social e política, por outro, torna-se inviável construir uma história calcada apenas no trauma, sendo necessária a consolidação de uma narrativa oficial capaz de superar as limitações e a violência do processo de formação do país.

Esta ambiguidade entre narrativa individual e narrativa coletiva, no caso brasileiro, como acontece em outros países inseridos no contexto pós-colonial, como os são os países latino-americanos, gera um conflito insolúvel que impossibilita a construção de uma identidade. Dentro do terreno delimitado por José Antonio Pasta Júnior como “formações supressivas” –, ponto de vista impossível, em que o narrador, tal como o de Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, começa a narrar a partir de sua própria morte –, esta ambiguidade se configura, na forma romanesca, em figuras-limite: narradores que habitam o terreno movediço entre o ser e o não-ser:

(...) visto que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar a sua história de um ponto de vista que não se constitui. Esse é bem o paradoxo constitutivo desta forma do romance: ele deve, evidentemente, ser narrado, mas de um ponto de vista que não existe. Como ele dá ‘solução’ a esse paradoxo? Ele se irá desdobrar desde um ponto de vista que se forma pela sua supressão, portanto, do ponto de vista da morte. Dessa maneira, as Memórias póstumas são a formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: o de produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. (PASTA JÚNIOR, 2012, p. 14. Grifo do autor)

Pasta Júnior identifica ainda a presença dessas formações supressivas em obras como Vestido de Noiva e Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues, e o filme Terra em transe, de Glauber Rocha. Segundo o autor, essas figuras narrativas não são um traço exclusivo da nossa produção literária e cultural, mas são bastante recorrentes, por carregarem em si a condição alegórica de nossa constituição histórica, calcada no conflito entre a formação da identidade individual e a supressão da alteridade, em que não se permite a distinção dos indivíduos e das coisas – e que se prefiguram na oscilação contínua entre o eu e o outro. Pasta Jr., ainda sobre este aspecto, faz referência à definição de Paulo Emílio Salles Gomes:

(...) é impossível não lembrar a célebre formulação de Paulo Emílio Salles Gomes, crítico e historiador central do cinema brasileiro, que, a propósito das vicissitudes da formação cultural no Brasil, disse: ‘A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e ser o outro’. No Brasil, são muitos os que admiram, a justo título, a fórmula de Paulo Emílio, na qual se vê uma

espécie de oráculo nacional, mas nem sempre se quer, entretanto, tirar dela as conclusões necessárias, percebendo a mesma 'dialética rarefeita' na oscilação de Brás Cubas entre o ser e o não-ser –, provavelmente sua primeira e mais fulgurante formulação. (PASTA JUNIOR, 2012, p. 12)

Esse paradoxo, que se projeta no confronto entre a “matéria histórica hostil” e ato de narrar, revela um impasse fundamental da sociedade brasileira, como aponta o pesquisador e crítico teatral Jorge Loureiro, em sua crítica sobre a peça *Cais ou Da indiferença das embarcações*, do dramaturgo Kiko Marques, quando observa que a impossibilidade de transformação social oblitera os destinos individuais, os quais se encontram desprovidos de finalidade – já que não se configuram como emancipação, nem individual, tampouco coletiva. Tudo, portanto, permanece imóvel, paralisado. Nesta condição impossível entre o ser e o não-ser, em que toda a ação dramática não corrobora para o desfecho transformador, mas para a alegoria de um estado intransponível, a melancolia se configura como forma, e o fragmento se dissocia do todo.

Na obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizada por Jean-Pierre Sarrazac, a noção de fragmento deriva de uma escrita composta pela multiplicação de pontos de vista, em oposição à noção de drama absoluto (SZONDI, 2011). O fragmento induz à pluralidade e à ruptura, afirma Sarrazac, e aparecem nos textos como pedaços, cacos, estilhaços “desigualmente separados por vazios” (SARRAZAC, 2012, p. 88). Neste novo arranjo do drama contemporâneo, o essencial da obra fragmentada desloca-se do sentido unívoco, teleológico da composição, para encontrar-se no que não chegou até nós, no que falta.

Para Peter Szondi, é o eu épico que organiza as formas dramáticas parcialmente fragmentadas – figura próxima à noção de autor-rapsodo sugerida por Sarrazac. O autor épico seria, então, aquele que edita os pedaços, exercendo o papel de montador, redefinindo, assim, a noção de unidade dramática – não mais pela troca intersubjetiva entre as personagens, em um movimento crescente determinado pela progressão do conflito, mas pela costura (rapsódica) das partes, da qual deriva uma noção de modelo completo.

No entanto, em determinadas obras, em que as partes não são a metáfora ou a metonímia do todo, o efeito de quebra-cabeça ou de lei ordenadora não é o resultado de uma sucessão de pedaços justapostos, mas a própria desordem, o caos e o fracasso. Há, por trás dessas obras, a impossibilidade de articulação do significado, que se manifesta não pela inoperância do autor, ou autores, mas pela própria condição ambígua da forma, que, em sua estrutura, reflete os antagonismos que a precipitam.

Cabe entender em que contexto estas obras se dão, e de que maneira a lacuna que as define se relaciona com a categoria do trauma. Em que medida a impossibilidade de superação de antagonismos que se perpetuam no tempo – como permanências fantasmagóricas de nossa constituição histórica – determinam, ou melhor, precipitam-se em formas fragmentadas, fraturadas e, essencialmente, melancólicas. E, mais

especificamente, como se articulam, nos textos, as estratégias de agenciamento desse material.

As perguntas que projetamos para estes textos são: como essas obras manejam as ambiguidades de nossa condição histórica para lidar com o presente? Como narrar essas ambiguidades no contexto pós-colonial? Como tratar de questões traumáticas, violentas, sem que se imponha uma forma bem acabada – seguindo a noção de belo animal aristotélico –, mas que, ao contrário, a partir destas questões configurem-se formas inacabadas, fraturadas e melancólicas? Em que medida o arsenal teórico disponível hoje nas Artes Cênicas pode se aproximar da leitura sobre violência e trauma em áreas como a Filosofia, a Teoria Literária e a Sociologia, para iluminar a relação entre forma e conteúdo na dramaturgia contemporânea? Por fim, cabe investigar se há outros desdobramentos possíveis, que não somente a impossibilidade de superação. Quais novas estratégias essas obras apresentam em suas formas para dizer, hoje, da violência estrutural que nos funda como sociedade?

### **O olhar e a prática**

Jorge Dubatti, em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* relaciona a pesquisa acadêmica ao luto:

A pesquisa teatral implica o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro no presente, mas pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento. Soma-se a isso o reconhecimento epistemológico da ignorância a que nos obriga o estudo do acontecimento teatral, impossível de ser capturado em sua complexidade no presente e, portanto, irremediavelmente perdido em sua dimensão complexa. Necessariamente nos aproximamos do acontecimento a partir da perda, do luto e da ignorância, por meio do resgate de fragmentos, parcialidades, hipóteses, sempre sujeitos à revisão. (DUBATTI, 2016, p.86)

Esta postura enlutada do pesquisador dialoga com a imagem de uma dramaturgia atravessada pela perda e pelo luto. A pesquisa, assim como os materiais que ela coteja, está impregnada de vestígios de traumas e violências que se manifestam no olhar. É fundamental articular saberes que levem em consideração, portanto, o fato de que somos atravessados por uma violência epistemológica, para que possamos permanentemente questionar este olhar, e reposicioná-lo não apenas em direção à prática artística, mas fundamentalmente em direção ao pensamento. É neste sentido que Verônica Fabrini propõe os estudos das epistemologias do Sul (2013), para refletir sobre a cena fora do eixo Norte a partir de saberes também fora deste mesmo eixo.

De onde vem aquilo que aprendemos na academia e que tomamos como verdade, como válido porque, afinal, é o modelo hegemônico?

Não estamos nós sob uma avassaladora colonização epistêmica? Quais autores devem constar na bibliografia das teses, que devem ser citados nos editais para projetos teatrais vinculados à pesquisa, que devem ser citados para que aquilo que se diz ou que se escreve seja “validado”? Será que devem? O teatro, domesticado pela academia depois de haver sido fagocitado por ela, não estará perdendo sua dimensão verdadeiramente artística, poética e transformadora, a dimensão polivalente e irradiadora das imagens, das metáforas? Não estaria perdendo sua dupla natureza de matéria e imaginação? (FABRINI, 2013, p.14)

Bem como o teatro, o olhar do pesquisador é resultado de um processo de criação. Trata-se de uma construção que se forja na relação contagiosa entre o objeto e o observador, que não pode ser compreendida sem se considerar a tradição, mas que só avança quando se projeta para além de seus limites – na apropriação e na ruptura de um discurso. Esse dado criativo que permeia a pesquisa de obras contemporâneas talvez se dilua no tempo tão rapidamente quanto às obras analisadas, mas por isso mesmo seja ela tão urgente. É fundamental que se relacione o aqui e o agora com as ferramentas à disposição e, principalmente, que em alguns casos se construam ferramentas novas que nos auxiliem a compreender quem somos quando pensamos a prática ao sul do Equador.

Acredito que a presença do teatro na academia tem por missão intervir nesta descolonização do saber na qual a imaginação e a imagem têm um papel fundamental. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração. (FABRINI, 2013, p.23)

Outro aspecto importante para pensarmos o olhar sobre a prática é identificar e compreender a pluralidade de procedimentos cênicos incorporados pela dramaturgia contemporânea, expressa por diversas tentativas de alargar e, por vezes, subverter as fronteiras do drama; são, em muitos casos, recursos articulados pelo autor no corpo do texto, que revelam a estrutura da cena, e que valorizam de maneira geral a metalinguagem, a performatividade e o hibridismo formal. Mas são também vestígios da presença do dramaturgo na sala de ensaio, escrevendo ao longo do processo em compasso com a cena, acumulando também, muitas vezes, a função de diretor e/ou ator, como nos casos dos dramaturgos Grace Passô e Marcio Abreu e Eduardo Moreia. Essencialmente, esses sinais textuais refletem as iniciativas dos dramaturgos de encontrar uma forma de imprimir no papel o seu tempo, testando alternativas, incorporando elementos à medida que o drama enquanto gênero literário passa a não dar mais conta de abarcar sozinho o sujeito contemporâneo.

Pensar a dramaturgia neste contexto é entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral. É entender também que esta prática não está apartada da teoria e da reflexão, como polos estanques, mas imbricados em um processo de criação mútuo. Para analisar a dramaturgia



contemporânea, portanto, é imprescindível levar em conta as transformações cênicas que o teatro vem sofrendo ao longo do tempo.

Sílvia Fernandes observa que a forma dramática, “além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação” (FERNANDES, 2010, p. 158), e que, portanto, o dramaturgo sempre considerou os elementos da cena, como o espaço, o estilo e o modelo de fábula em sua escritura. A diferença, segundo a autora, estaria no fato de que nas dramaturgias contemporâneas é possível identificar o esvaziamento da ação dramática como elo determinante entre o texto e a cena. Uma resposta, talvez, à “escritura autoral dos encenadores”, seja, portanto, o florescimento de uma dramaturgia “não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma” (Idem, ibidem).

Esta dupla autonomia – do texto em relação ao drama, e da cena em relação ao texto – contribuiu para que a dramaturgia se aproximasse da poesia, do depoimento e do relato, apropriando-se de outros gêneros literários e, assim, tornando-se cada vez mais híbrida; ao mesmo tempo, fez surgir uma série de encenações de textos não escritos para o palco, como romances, poemas, documentos oficiais, jornalísticos e biográficos, entre tantas outras possibilidades de articulação da palavra no palco. Tanto da perspectiva do texto como da cena, a relação entre estes componentes teatrais passou a ser determinada pela fricção, pela resistência ou pela justaposição de fragmentos.

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FABRINI, V. Sul da cena, sul do saber. *Moringa*. João Pessoa, v.4, n1, p.11-25, 2013.
- GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora Edusp, Fapesp, 2012.
- JUNIOR, A. P. O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*. São Paulo, v. 1, n. 1, p.06-15, 2012.
- LOURAÇO, J. Rodeado de ilha por todos os lados. *Questão de crítica*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 67, p. 82-88, 2016.
- MOREIRA, E; ABREU, M. *Nós*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PASSÔ, G. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- SARRAZAC, J. (Org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.