

Molestando Mortos entre as Indeléveis Paisagens: Uma Breve Reflexão sobre o que É “Estar” Pós-dramático

Rummenigge Medeiros de Araújo¹

RESUMO: Este artigo visa examinar a construção de paisagens visuais no teatro contemporâneo, articulando os conceitos de pós-dramático (LEHMANN, 2007), apropriação (BEIGUI, 2006) e paisagem (BESSE, 2006). Pretende-se pensá-las como instrumento de compreensão do espaço teatral pós-dramático, em vez de entendê-lo como cenografia ou ambientação.

Palavras-chave: Paisagens Visuais, Teatro Contemporâneo, Pós-dramático

ABSTRACT: This paper aims to examine the construction of visual landscapes in contemporary theater, articulating the concepts of post-dramatic, appropriation and landscape. It is intended to think them as a comprehension tool for the post-dramatic theater space, instead of understanding it as scenography or ambiance.

Key-words: Visual landscapes, Contemporary Theatre, Post-dramatic

Até pouco tempo atrás, mais precisamente antes da tradução em português da obra *Postdramatisches Theater*² do dramaturgo alemão Hans-Thies Lehmann (2007), o termo “pós-dramático” não fazia parte do vocabulário associado ao teatro brasileiro. Aliás, o próprio termo e a sistematização teórica dessa poética, como a conhecemos hoje, são resultados das pesquisas de Lehmann.

Na verdade, o dramaturgo aponta caminhos e procura cartografar um panorama acerca dos rumos do teatro na atualidade, examinando e dialogando com os elementos estruturais da linguagem teatral e seus desdobramentos numa “sociedade do espetáculo e da imagem”. De maneira sintética e até rudimentar poderíamos definir a sua obra como uma espécie de “mapa do teatro contemporâneo.”

Evidentemente quando se fala em “mapa” procura-se imediatamente à imagem do velho atlas geográfico ou da figura do “mapa *mundi*” presente em boa parte das paredes das salas de aula brasileiras. Os mapas sempre são representados por uma perspectiva aérea. Toda a representação dos continentes, países, oceanos é pensada e articulada com a utilização do recurso da escala para que um único mapa possa conter em si toda a representação da geografia mundial.

¹ Mestrando do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UFRN-PPGARc, sob a orientação da profa. Dra Maria Helena B. e V. da Costa
rummenigge20@hotmail.com

² LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007

Pois bem, pensando nessa perspectiva, o trabalho de Lehmann (2007) nos proporciona vetores, nos orientando a investigar e a descobrir caminhos e possibilidades dentro das traçadas demarcações. O livro não é um postulado, muito menos um receituário, mas possui características de um roteiro que nos chama à dúvida, à interrogação e ao exercício de um pensamento crítico sobre os elementos da linguagem teatral e suas relações na contemporaneidade.

Hoje percebe-se uma busca e uma tendência pela fixação de uma forma, de um enquadramento “pós-dramático” das produções teatrais, sem contudo, haver um maior entendimento ou um debruçar-se sobre o que há por trás do “mapa” de Lehmann. Para isso, convém então esclarecer inicialmente o significado do termo que norteia esse artigo e partindo dele traçar uma rota. Segundo Lehmann (2007), o pós-dramático seria

[...] como uma forma além do drama, “**pós**” a forma dramática. Não necessariamente ele seria pós-moderno. Os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material **morto**, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança em irrupção. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação (LEHMANN, 2007:34) (Grifo nosso).

A consciência, o caráter explícito e o tipo específico das relações com os ramos mortos do organismo dramático é justamente o que está nas entrelinhas da estética pós-dramática. Para Leonardo Munk em seu artigo “*Um Dramaturgo em Trânsito*”³ a figura de Heiner Müller juntamente com o seu teatro, ilustra o que seria uma relação de diálogo com os mortos. Para ele, Müller não negava a tradição e nem desprezava seus antepassados, mas dialogava com eles, ou como preferia dizer, “dialogava com os mortos”⁴ sem estabelecer uma relação de passividade.

Müller se utilizava daquilo que Shakespeare, Eurípedes ou outros dramaturgos clássicos diziam, de acordo com uma “seleção de textos e referências”, para produzir a sua escrita cênica criando outros referentes, deixando de forma clara as citações e as obras de base. Ele acreditava que os textos não surgiam do nada, mas que seriam referências um dos outros, de cultura à cultura em épocas diversas. O trabalho do artista criador nessa perspectiva

³ MUNK, Leonardo. “Um Dramaturgo em Trânsito”. In *Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes, Saberes*, USP, 2007.

⁴ *Dialog mit Toten* metáfora mencionada durante uma conversa com Urs Jenny e Hellmuth Karasek em 1983.

consiste em elencar esses discursos “com mortos”, de maneira combinada, justaposta, historicizada, contextualizada, conflitante etc.

Alex Beigui (2006) considera que dialogar com os mortos deve ser antes de tudo uma forma de apropriar-se, onde:

Cada encenação corresponde a um modelo de leitura que nos faz retornar à obra, de modo que o texto-base ou o hipotexto [...] permanece sempre em movimento, criando um paralelismo que só pode ser comparado em termos de indagação e profundidade, mas jamais de equiparação qualitativa, uma vez que o que está em jogo não é a afirmação ou a negação do espetáculo em relação ao texto base, mas sua capacidade de leitura sobre o mesmo (BEIGUI, 2006:49).

Os procedimentos apropriativos se configuram, cada um ao seu modo, de forma individual e autônoma, não sendo possível estagná-los. Longe de serem métodos, esses procedimentos são processos criativos “pautados em pactos de leitura” em que o “criador” escolhe onde situar os seus desvios. O uso da apropriação como matriz estética da criação cênica pretende um teatro “pré-textual” onde as indicações dadas pelo texto vão além dos domínios da linguagem escrita e falada construindo, assim, uma configuração imagética.

Tal configuração pressupõe um teatro múltiplo de significações uma vez que a imagem é múltipla e o que ela representa é único. Para Francis Wolff⁵ há uma infinidade de imagens possíveis de uma mesma realidade, e dentro de uma era da mecanização da imagem, há uma infinidade delas absolutamente idênticas da mesma realidade.

Dialogar cenicamente com os mortos é também trazer para o palco a relação entre imagem e palavra. Para Wolff (2005)

[...] a linguagem, sonora, temporal, fruto da inteligência, instrumento extremamente sutil, aperfeiçoado, que pode dizer todas as nuances do tempo, do pensamento, do julgamento, todas as modalidades da abstração e da generalidade, mas que não pode tornar verdadeiramente presentes os verdadeiros ausentes, os mortos e os deuses [...] a imagem, visual, espacial, fruto da imaginação, muito mais rudimentar, mas surpreendente e

⁵ WOLFF, Francis. “O Poder Atrás do Espetáculo: O Poder das Imagens” (15-45). In NOVAES, Adauto. *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo, Senac, 2005.

impressionante, e que tem o poder mágico de fazer viver os mortos e fazer existir o céu sobre a terra (WOLFF, 2005:29).

A palavra imagem no grego [Eidôlon] ou [Eikôn] designa retrato ou o reflexo, mas [Eidôlon] antes de significar imagem ou retrato, foi utilizada para designar o fantasma dos mortos, o espectro: a alma dos mortos que deixava o cadáver e possuía uma característica fantasmagórica.

Se a poética pós-dramática firma-se como um diálogo com os mortos (linguagem), e a imagem torna presente os mortos, então temos uma escrita contemporânea que se organiza como imagem-linguagem (vida e morte ou morte e morte). Como o drama é linguagem, escrita, negação, teoria, futuro e passado, um “pós-drama” seria uma retomada crítica constantemente presente da linguagem pela imagem, ou nas palavras do dramaturgo francês Jean Pierre Sarrazac⁶, uma forma de “dizer de outras maneiras, as mesmas coisas”.

Não seria um movimento voluntário do retomar apenas pelo retomar, ou uma atitude ingênua de achar que a poética pós-dramática apenas traz em si alguma subversão. A relação de retomada deve ser uma atitude imbuída de crítica, de sarcasmo onde um riso irônico faz-se constantemente ecoar nas entrelinhas das imagens. Essa poética das imagens deve ser construída arquitetadamente com a racionalidade de uma atitude política, observando o seguinte fato:

[...] A imagem e a arte divorciam-se, cada um tomou seu caminho. A arte, seja qual for o meio utilizado, deixou de querer “representar”. Parou de querer produzir imagens, deixou esse cuidado à técnica, às diferentes técnicas que se sucederam. [...] De tempos em tempos, a arte e a imagem cruzam-se de novo, a fotografia torna-se também uma arte reservada a poucos, além de uma técnica mecânica aberta a todos. A pintura, de tempos em tempos, torna-se outra vez “figurativa”, mas no segundo grau, como hiperrealismo, pop-art: ela não representa realidades, mas representações; faz imagens de imagens, diverte-se em mostrar imagens como imagens. Assim, o hiperrealismo representa, no segundo grau a maneira pela qual a fotografia representa o mundo, e a pop-art representa a maneira pela qual o desenho em quadrinhos ou a publicidade representa a realidade (WOLFF, 2005:42).

⁶ SARRAZAC, Jean Pierre. *O Futuro do Drama*. Portugal/PT, Campo das Letras, 2002.

O artista que flerta com uma poética pós-dramática deve atentar para uma percepção intelectual, não buscando mais catarses emocionais ou uma passionalidade contemplativa da arte, mas lógicas científicas e um alto nível de leitura e percepção da realidade que nos cerca tendo a dúvida como elemento fundante de sua busca. Deve ainda saber que vivemos em tempos de “condição pós-moderna” e que a nossa sociedade espetacularizou-se “espectrando-se”.

Uma sociedade espetacularizada produz, consome e veicula imagens com um fluxo incessante e uma rapidez cibernética. Essas imagens produzidas são enxurradas de informação que (des)informam pelo excesso. Depois que a arte largou o projeto fixo de representação, elas foram largadas, ficaram “órfãs” e deixadas a si mesmas.

O próprio desenvolvimento mecânico como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo e a internet reproduzem imagens de tudo por todos os lados e também as deixaram entregues ao seu próprio poder de representar. Elas, então, criam uma ilusão consistente de não serem fabricadas, de não representar, ou de servirem como um simples reflexo daquilo que representam. Como se fossem um produto direto da realidade, elas geram um poder perigoso: a crença de que elas não são imagens.

Nesse sentido, a estética do pós-dramático como sendo uma escrita também da imagem, deve fugir da pura e simples seleção, justaposição, veiculação de imagens, mas tratá-la com o discernimento necessário ao seu fim crítico e dialogizante de evocação dos mortos. Sobre a produção de imagens Wolff (2005) cautelosamente nos adverte:

Então, a questão não é “menos imagens!” ou “mais imagens!” Mas menos imagens “transparentes” que pretendem mostrar o real escondendo-se! Mais imagens “opacas” por meio das quais possamos conhecer uma realidade única e reconhecer uma imagem única (WOLFF, 2005:45).

Falando sobre os meios de reprodução técnica, utilização e o sentido da imagem, convém abordar aqui um aspecto comum, do não entendimento acerca da poética pós-dramática que consiste justamente no acúmulo indevido, e relação (muitas das vezes) não dialogizante entre mídias e outras linguagens não pertencentes essencialmente à linguagem teatral como um sinônimo particular de formatação.

Ao escrever e elaborar os capítulos que compõe a sua obra, Lehmann (2007) batiza um deles como “Pré-Histórias” onde rapidamente traça um panorama contendo os embriões do

que viria a ser o teatro pós-dramático. No elenco de nomes, origens e procedimentos que constam da “breve retrospectiva sobre as vanguardas históricas”, curiosamente, falta uma referência crucial para o entendimento do desenvolvimento do teatro que dialoga com as mídias e as linguagens, assim como para a reflexão crítica acerca dos procedimentos adotados ainda hoje.

Serguei Mikháilovitch Eisenstein (1898-1948) foi antes de tudo um artista de teatro que experimentou todas as esferas da linguagem teatral na Rússia pós-revolução, tendo como mestre o ator e também diretor Vsévolod Meyerhold. Eisenstein produziu inúmeros experimentos teatrais nos quais mesclava, a partir de 1920, espetáculos de teatro e de dança, de cinema, de circo e da linguagem do Grand-Guignol⁷.

Ele buscou uma “implosão do espaço teatral” indo de encontro aos “espaços reais”, priorizando uma não hierarquia dos elementos da linguagem teatral, já que pensava o espetáculo como uma equação de ritmo e projeções fílmicas que deveriam dialogar com roteiros cinematográficos dos filmes de Charles Chaplin, por exemplo. Sistematizou a “Montagem das Atrações” pensando unicamente num teatro do “Movimento Expressivo”. Para a pesquisadora Vanessa Teixeira de Oliveira (2008), Eisenstein e seus pares vanguardistas buscavam:

[...] criar uma imagem cênica acelerada, híbrida, excêntrica, desnaturalizada. Daí à recorrência a fragmentação do discurso, ao convencionalismo da encenação, ao uso de máscaras, de acessórios e gestos que desumanizam o corpo do ator, as referências à tecnologia, enfim, o entendimento da arte como puro artifício. Esse olhar excêntrico, diferenciado, volta-se para a própria vida e para todas as artes em geral. O cinema como uma arte nova, produzindo imagens através de uma máquina, apresentava-se como um modelo estético muito importante para se pensar o movimento, o tempo e o espaço no teatro, e não poderia simplesmente se ancorar no naturalismo (OLIVEIRA, 2008:46-47)⁸

⁷ A expressão “Grand-Guignol” nomeava apenas um pequeno teatro situado no bairro de Montmartre, em Paris. Neste lugar, de 1897 a 1962, era possível assistir a um teatro especializado no horror e no riso cuja marca maior era a desmesura. Daí a origem da expressão “grand-guignolesco”, que significa “excessivamente sanguinolento, a ponto de atingir o grotesco e, por contragolpe, o cômico. (p. 82) Extraído do livro abaixo citado.

⁸ OLIVEIRA, Vanessa Teixeira. *Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagens das Atrações na Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

Enquanto muitos consideram que o híbrido no teatro é algo que surge com a “condição pós-moderna”, Eisenstein em 1925, vivendo plenamente o modernismo, já realizava procedimentos que seriam considerados pós-dramáticos por Lehmann (2007), mas que, no entanto são esquecidos em sua obra. Muito do que pensamos sobre no teatro serem sintomas de nossa contemporaneidade, com o desenvolvimento do vídeo, da linguagem do videoclipe e da internet, os modernistas russos já surpreendem com o desenvolvimento elementar do cinema. Observemos as citações abaixo:

[...] Em “Montagem das Atrações”, Eisenstein considera o espectador o “material básico do teatro” e não o ator, como pensava Meyerhold. Sendo o espectador o aspecto fundamental da sua teoria. Todos esses aspectos - voz, cor, som, texto, performance, acontecimento - múltiplas formas de influência exercida sobre o espectador, serão reduzidos por Eisenstein a um denominador comum - a *atração*, desfaz a hierarquia dos elementos cênicos: o monólogo vale tanto quanto a cor da malha (OLIVEIRA, 2008:54-55).

E ainda:

Eisenstein transforma, portanto, o ornamento em elemento estrutural do espetáculo. Entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, o elemento estrutural não perde também o seu caráter de ornamento. [...] Vê-se que além da quebra da hierarquia entre os elementos cênicos, Eisenstein desfaz também a hierarquia entre arte “baixa” e arte “alta”. Proceda então da seguinte maneira: isola os momentos e os elementos de maior impacto e surpresa de espetáculos populares e compõe com eles uma outra estrutura. Esse novo modelo de espetáculo ganha um forte teor de agressividade. O espectador antes acostumado a ser surpreendido no momento esperado, ao final do espetáculo, por exemplo, agora é sacudido a todo instante. O tempo da atração é o tempo imediato. Eisenstein retoma os efeitos ditos ornamentais de espetáculos convencionais para criar justamente o não-convencional. Aquilo que era apenas parte de um todo se torna, agora, a base de todo o espetáculo. O eventual se torna sistemático. Esta intensificação e repetição de momentos fortes mudam a função do espetáculo. O impacto da obra vem também desse excesso.[...] A proposta teatral eisensteiniana de quebra de hierarquias e de uma montagem de choques permanentes no

espectador parece querer também exercitar esse espectador para o choque, o conflito, a revolução.[...] há uma exteriorização da estrutura da obra, uma ênfase no seu processo de construção, de montagem, e no seu aspecto concreto. **O significado da obra é dado pela sua construção, pela maneira como os materiais se relacionam entre si** (OLIVEIRA, 2008: 55-56) (Grifo nosso).

Percebe-se que enquanto diretor, Eisenstein era antecipadamente um encenador pós-dramático diante da perspectiva de Lehmann (2007), pois ele prioriza a recepção, nivela os elementos numa mesma proporção, articula tempo e ritmo, elege a repetição como elemento provocativo, estuda sistematicamente a estrutura da obra de maneira científica (à época) e discorre sobre um elemento importantíssimo que são as relações dos materiais envolvidos na cena. O tempo todo ele lida com essas tensões entre fragmento e todo, identificação e estranhamento, coincidência e diferença, secundário e principal. Na verdade, há um perfeito entendimento e utilização do duplo: imagem-linguagem.

Sabemos que o pós-dramático não é meramente um ato de subversão, que ele nada exclui, mas dialoga com e através de. Trata-se de um caminho intelectual, político, irônico e crítico que devemos tomar ao querer ler e visitar a tradição de maneira a insuflar-lhe a vida. Não se cristaliza numa forma e não se detém a métodos, mas antes articula-se pelo procedimento apropriativo, tendo uma escrita eminentemente imagética atrelada à via negativa da linguagem. Não propõe um didatismo e com facilidade fecha-se ao mundo de suas próprias referências.

Exige do receptor um fluxo incessante de referências e principalmente um ponto de vista difuso e multifocal. Pode haver sim uma fabulação, mas ela surge de pontos impensáveis, pois pode estar contida nas entrelinhas, nas paisagens sonoras, visuais, ou na cor da iluminação cênica. O pós-dramático não toma posição por nada a não ser ele mesmo, ele nunca é, mas ele constantemente estar.

A grafia imagética pós-dramática acontece não como uma ambientação, ou uma cenografia, mas como uma paisagem visual. Uma vez que não há mais hierarquia e todas as partes devem relacionar-se de forma equitativa na construção de um todo. Os elementos não devem ser posicionados ou pensados de forma isolada. Luz, cenário, figurino, elementos de cena e corpos dos atores. Outrossim, devem constituir uma única paisagem da cena, uma

paisagem eminentemente visual que consiga mediar às relações sociais entre atores e espectadores causando estados indeléveis de eterno presente.

Por muito tempo, de acordo com Jean-Marc Besse⁹, a geografia clássica pensou a paisagem como sendo um produto das interações, das combinações entre um conjunto de condições e restrições naturais (morfológicas, geológicas, botânicas) e um conjunto de relações humanas, econômicas, sociais e culturais. Seria o desenvolvimento dessas relações que alteraria, com o tempo, as características visíveis de uma paisagem.

Com o desenvolvimento das pesquisas geográficas, arqueológicas e fenomenológicas, oriundas das ciências sociais que também encontrou respaldo na geografia, a própria idéia e o conceito de paisagem foram sendo alterados ao longo do tempo. Alguns geógrafos com o estudo realizado a respeito das grandes cidades urbanas passaram a conceber as paisagens como elementos construídos e remodelados de um discurso categoricamente anunciado ou silenciosamente executado, percebendo-as como artefatos,

[...] a paisagem conta, *sob* a fruição estética, uma outra história, ela desenvolve um *outro* sentido. [...] Estamos aqui diante de uma relação com o visível, diante de uma outra noção do visível. O visível conta algo, uma história, ele é a manifestação de uma realidade da qual ele é, por assim dizer, a superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, decifrar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A idéia é então que há de se ler a paisagem (BESSE, 2006:63-64).

Trata-se depois de atribuir ao visível da paisagem, além da experiência sensível que dela pode ser gerada, uma outra função, um outro *status*: o visível que exprime algo. O que quer dizer que ele não é meramente uma reprodução ou uma imagem transparente. Numa abordagem fenomenológica da paisagem para além da geografia, Besse (2006) comentando Erwin Straus diz:

[...] a paisagem é sinônimo de ausência de objetivação. Ela precede a distinção entre sujeito e objeto. A paisagem é da ordem do sentir. Ela é participação e prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência. A paisagem, diferentemente do espaço da percepção, é dada originariamente. Mais precisamente, ela corresponde à disposição original do ser. A

⁹ BESSE, Jean Marc. *Ver a Terra*. São Paulo/SP, Perspectiva, 2006.

paisagem, por ser paisagem original, paisagem da fusão ou da comunicação original do homem com o mundo, precede, então toda orientação e toda referência, ela é uma maneira de ser invadido pelo mundo (BESSE, 2006:79).

A idéia de ser “invadido pelo mundo” é bastante trabalhada nas construções das paisagens visuais na obra do encenador Gerald Thomas que se utiliza com maestria das grandes projeções e faz com que os atores também invadam esse mundo e com ele crie um espaço indelével de contínuo presente.

Ora, o tempo-ritmo da imagem na paisagem visual é o eterno presente. Ele é no teatro pós-dramático o grande divisor, tanto na ordem teórica como na das atitudes morais. Para cada um, ele se constitui como uma experiência espiritual onde a qualidade dessa experiência repercute diretamente no teor da representação. Não é meramente pensar num presente, não é o presente que está ali na imagem, sendo por ela representado, mas um presente vivo, o ponto de uma sensibilidade do mundo. Ao mesmo tempo em que construir paisagens pode parecer algo amplo e genérico demais dentro de uma perspectiva fenomenológica, é preciso evitar os excessos, ou como diz Besse (2006):

[...] A paisagem também não é acumulação de memórias, depósito de signos, patrimônio constituído, nostalgicamente consultável. Ela é evento, ela é passagem, incompleta, da vida. Do mesmo modo que o presente é esta atualidade negociável, está infatigável urgência de possibilidades que não se pode adiar sem perdê-las, a paisagem se desvenda para aquele que olha para frente, ela é o ponto a partir do qual se acolhe ou se recusa o que vem adiante. Paisagem-evento, ela se abre a partir do ponto sensível do presente, na confluência exata de uma duração pessoal do tempo e do aparecer das coisas nesse instante. Mais ainda, toda paisagem apresenta uma espécie de velocidade própria, que corresponde à forma do encontro entre o que chega e a possibilidade que para ali se transporta (BESSE, 2006:100).

A paisagem não é um lugar hermético, construído como um cenário, encerrado ali naquele mundo, mas ela estende um olhar aberto para o além, para um não acabamento ou um ponto final, se posicionando justamente de acordo com o seu tempo, um tempo de abertura do sentido e da história. A paisagem, assim como uma poética pós-dramática não é uma permanência, mas antes um deslizar de lugar em lugar. Todo esforço por habitar e por participar da paisagem visual de maneira refletida estão ausentes dela.

Dessa maneira, a construção de paisagens visuais na poética pós-dramática desempenha o papel de mediação, que permite à natureza (construída e evocada pela representação através das imagens) subsistir como mundo para o homem em crise. Ambos encontram-se em derrisão.

Molestar os mortos entre indeléveis paisagens requer um solo *Beckettianamente* desertificado, cuja melodia é um silêncio barulhento que protesta pela falibilidade da linguagem, pela morte dos ideais, pela derrisão dos heróis, pelas viagens internas dos *Ulisses* contidos em cada um de nós, ao som de um grito mudo como o de *Mãe Coragem*, embaixo da árvore seca de *Esperando Godot*, próximo às latas de lixo de *Fim de Jogo* que abrigam o que restou da tradição. A atmosfera que paira é fantasmagórica, pois emana dos fluxos imagéticos abortados pelas lentes das câmeras. Quem vocifera os tempos do fim é *Electra* que sai do coração das trevas de um *Hamlet Machine* instruído por um Heiner Müller desconcertante à procura de um nada.

Referências

BEIGUI, Alex. *Dramaturgias por Outras Vias: A Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo – Do Texto Literário a Encenação*. Tese de Doutorado. São Paulo/SP, FFLCH, 2006.

BESSE, Jean Marc. *Ver a Terra*. São Paulo/SP, Perspectiva, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro/ RJ, Contraponto, 1997.

GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *O Pós-Dramático- Um Conceito Operativo?* São Paulo /SP, Perspectiva, 2008.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo/SP, Cosac e Naify, 2007.

MUNK, Leonardo. “Um Dramaturgo em Trânsito”. In *Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes, Saberes*, USP, 2007.

NOVAES, Adauto (Org.) *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo/SP, Senac, 2005.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira. *Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagens das Atrações na Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARRAZAC, Jean Pierre. *O Futuro do Drama*. Portugal/PT, Campo das Letras, 2002.