



*Quem não sabe mais quem é,
o que é e onde está precisa se mexer*
(e outras cenas do enfrentamento entre teatro e sociedade)

Kil Abreu

“Aceitemos então que estamos sozinhos e, a partir daí, façamos a nova descoberta de que estamos acompanhados – uns pelos outros” (Saramago, 1986).

É relevante que parte do teatro brasileiro contemporâneo – sobretudo o que nele se mobiliza no trabalho dos grupos com atividade continuada – retome de uma maneira consistente, mesmo que diversa, a problematização do momento comum, social, em que vivemos. O que acontece na cena é, supomos, algo novo: processos nos quais o enfrentamento entre assunto e forma muitas vezes tem sido expresso, por inevitável, em narrativas cênicas muito ampliadas, desmedidas ou difusas, na contramão da objetividade esperada de uma cena política “por excelência”. Isto a ponto de os próprios grupos de teatro político serem levados a trabalhar, em operações legítimas, hora nos terrenos firmes da fábula, hora em campos nem tão fáceis de delimitar, nublados quanto ao sentido do representado, dada a necessidade da experimentação de instrumentos críticos.

Não há, nesta disposição, juízos de valor, visto que nem a descontinuidade narrativa, nem

o artifício da organização fabular, dramática ou épica, garantem, por si, a eficiência do aparato crítico. A efetividade da política não está de antemão inscrita no conceito enquanto tal e só pode se dar no chão firme da experiência, no enfrentamento da cena com o mundo. De todo modo, é notável a procura por procedimentos úteis, mas inusuais, em frentes variadas e a partir de grupos que não têm interesse apenas no esteticismo. O fundo comum é o da tentativa de relação franca com uma realidade, a nossa, posta à entrada de um beco aparentemente sem saída, para o qual é preciso inventar perspectivas. E, paradoxo, justo no momento em que vivemos a fantasia, no âmbito do neo-liberalismo à esquerda agora instalado, da promessa de pertencimento aos “grandes” no painel internacional. Trata-se, então, de um teatro não alinhado a esta visão hegemônica. Um teatro que mesmo quando não aderido totalmente às fileiras da cena política inventa-se em modos de desconfiança, traduzidos, por um lado, no sentimento de quase melancolia e, por outro, em ações mais decididamente propositivas ou de intervenção. Ou em movimento que vai de uma solução a outra no mesmo projeto poético, como veremos.

Kil Abreu é jornalista, crítico de teatro e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP.

No campo da luta política propriamente dito há como complicador um estado de coisas em que a atomização da vida trabalha para dispersar projetos coletivistas de maior ambição. É fato que a própria ideia comum do que seja a intervenção política esfarelou-se em um sem número de micro-políticas (das minorias, do corpo, da ecologia, etc.) que, se tornando regentes, alcançaram aquela dimensão em que a visão da totalidade passou a interessar menos que as demandas particulares.

Por outro lado é clara a existência de contra-dispositivos. O mais importante deles certamente é, no âmbito particular da vida teatral e com maior volume na cidade de São Paulo, a retomada da cultura de grupo nos últimos decênios, oportunidade para o surgimento de experiências de socialização dos processos criativos com resultados que tendem à politização da fatura artística, embora o modo de produção não crie, evidentemente, resultados automáticos e, portanto, nem sempre se efetive exatamente nestes termos. Também tem influência a difusão do debate sobre a atualidade e problematização da cena épica, senão exclusivamente no sentido estrito do teatro brechtiano, ao menos nos seus arredores.

Diante, portanto, de um quadro que tende ao relativismo, tomado agora como a categoria “mais” verdadeira do real, uma parcela do teatro brasileiro movimenta-se entre a adesão parcial e a crítica a esta visada seletiva sobre os aspectos da vida em sociedade. Em qualquer caso se o olhar for ampliado o bastante a ponto de ver importância em estratégias diversas há uma tarefa que parece comum: a de encontrar

soluções não ideologizadas para a aproximação da realidade – aquelas que possam tratar o Brasil sob uma perspectiva em que os temas caros a um teatro crítico possam falar não apenas sobre o momento histórico posto em ordem contrária à crítica (o que não será novidade), mas também sobre circunstâncias em que os métodos do próprio teatro são pressionados a desnaturalizar-se, a reinventar-se. É que a sociedade recua – e talvez mais uniformemente que nunca – tomada pelo sentimento de que aquela grandeza prometida se instala irremediavelmente. Mesmo que o país permaneça refém das mazelas estruturais não superadas e de outras acentuadas com o processo histórico, o que fala alto na mobilização conservadora, inclusive quanto aos estratos sociais mais espoliados, são as vozes de apoio ao modelo. Um sistema de poder resguardado com firmeza por uma contraditória (em termos) “hegemonia popular a favor do capital”.¹

Figurações da ausência

Se retomarmos aquela ideia das cenas de contramão tendo em vista este esquema, vamos chegar a algo curioso, instalado no plano simbólico das dramaturgias atuais: a emergência de narrativas pautadas não pela afirmação desta experiência presente, no sentido dramático do sujeito que age (o que indicaria um acordo com a situação vigente), mas, ao contrário, escritas guiadas pela negação da presença, especialmente por causa do olhar em direção ao passado e da recorrência a um elemento de falta, colocado no centro do imaginário cênico: o desaparecido, o

¹ A expressão é de Paulo Arantes, no encontro “*A atualidade do teatro entre nós*”. Espaço Maquinaria. São Paulo, 15 de junho de 2010. Salvo engano em direção parecida vai André Singer, ao discutir as raízes do “lulismo”, quando analisa o realinhamento eleitoral ocorrido a partir de 2006: “O subproletariado, que sempre se manteve distante de Lula, aderiu em bloco a sua candidatura depois do primeiro mandato (...) A explicação estaria em uma nova configuração ideológica, que mistura elementos de esquerda e de direita. O discurso e a prática, que unem manutenção da estabilidade e ação distributiva do Estado, encontram-se na raiz da formação do lulismo” (cf. André Singer. *Novos Estudos Cebrap*, 85, novembro de 2009, p. 83-102).



morto, o deslocado – seja no espaço estrito da fábula (como em *O Capitão e a sereia*, dos Clowns de Shakespeare), seja no plano alegórico da História (como em *Equívocos colecionados* e *Ópera dos Vivos*, da Cia. Do Latão, ou em *Milagre Brasileiro*, do Coletivo Alfenim), ou, em ambos (como em *Êxodos*, do Folias D'arte).

Construída sob a figura de um desaparecido, o Capitão Marinho – que no conto de André Neves abandona a trupe *Tropega, mas não escorrega* para ir conhecer o mar – a montagem *O Capitão e a sereia* (dos Clowns de Shakespeare, de Natal, RN, 2009) veste o disfarce de história quase infantil para representar o fracasso – fracasso dos integrantes da trupe, que não conseguem seguir sem sua liderança. O interessante aqui é a tradução quase literal do assunto, erigido sobre o terreno do malogro: a cena que não se completa, a dramaticidade falseada em simulacros de conflito e as personagens que se reinventam em truques ingênuos para que sua ossatura permaneça de pé, mesmo precariamente. Não se trata apenas de retomar a fábula em um espaço de ausência. A questão é conseguir simular a narrativa no seu aspecto de recusa e de impasse e dar sustentação a personagens desde logo encarnados em máscaras frágeis, que só denunciam mais e mais o desamparo.²

O mesmo tema é o que propõe o Coletivo Alfenim, de João Pessoa, em *Milagre brasileiro* (2010). O grupo escolhe o assunto do desaparecido político e remete diretamente ao período pós-64. A narrativa não é linear e a história é novamente desmontada de uma maneira que adere intencionalmente ao fantasmático quando se nega a definir o contorno das personagens e das situações. Saltam então significados que ultrapassam a certeza acusatória, já intuída. O trabalho do Alfenim se atualiza em um lance que está para além do que seria o do justo lamento: ganha maior pertinência ao presente quando mostra que a ideia de militância

se dissipa à mesma medida em que guerrilheiros do passado se esforçam por relativizar sua ação para poder caber nos escaninhos da conjuntura atual. Indo ainda além e fazendo nova liga com o tema da montagem, o que nos diz subliminarmente o grupo paraibano é que, por contraste e omissão, a nova classe de desaparecidos políticos na verdade somos nós mesmos.

Neste recorte, *Ópera dos Vivos* (2011), da Companhia do Latão (SP), é criação histórica não apenas porque lança olhar aos últimos cinquenta anos de cultura brasileira, mas também porque o faz com a vitalidade e com o rigor dialético capazes de operar uma arqueologia que também recoloca a relação entre arte e sociedade sobre o eixo do presente e de um modo esclarecedor, como poucas vezes se viu. O espetáculo é um que se dedica a estes “corpos ausentes” da cultura e tem como ponto de partida os anos sessenta, os ensaios de politização no teatro, no cinema e na música. É como ponto de chegada o estado de paroxismo a que foi levado o fazer artístico, nos termos da assimilação mercadológica. A encenação, propositalmente estendida em três longos atos, leva ao cotejamento entre os caminhos estéticos e as posições políticas que estiveram e estão em jogo neste intervalo. Estruturado como narrativa que se apresenta em várias frentes e que se conta “em saltos” que refluem sobre si mesmo, a encenação conduz o espectador a pensar a totalidade do processo histórico sob um ponto de vista desde logo assumido, que tem eixo forte no tema da função da obra de arte em circunstâncias determinadas e que coincide com o programa estético do grupo – no qual fica claro o compromisso com a reflexão direta sobre a realidade. Aqui esta intenção ganhou um ampliado, ambicioso painel que talvez só encontre paralelo em *Rasga Coração*, a peça derradeira de Vianinha. Há de se notar que salvo engano alguns temas de *Ópera do vivos* e mesmo uma parte dos

² Kil Abreu. *O capitão, a sereia e outros desaparecidos* (para a revista Balaio, do grupo Clowns de Shakespeare, no prelo).

seus materiais estavam apontados em *Equívocos colecionados* (2004), ensaio cênico de exceção na obra da Companhia, arquitetado em sintonia com Heiner Müller, cuja máxima do “diálogo produtivo com os mortos” já se instaurava, mas em ordem formal bem diferente desta que abraçou, em caminho oposto, a fragmentação ao ponto do quase obtuso – o que de novo ilustra aquela condição de experimentação radical a que estes grupos, nas condições dadas, precisam se lançar.

Por fim, entre as montagens nascidas do trabalho de um grupo de teatro também marcadamente político chama a atenção o último do Folias D’arte, *Êxodos – o eclipse da terra*, espetáculo difícil nascido de depoimentos dos próprios atores, de passagens bíblicas e literárias e da inspiração nas fotos de Sebastião Salgado. Fontes diversas que, não por acaso, se recusam à unidade fabular e vagam como células narrativas dispersas, que só encontram organicidade fora do plano material da cena, na direção subliminar que ela persegue: a dedicada especulação sobre o lugar da utopia. A dramaturgia sequencia (mas, não organiza exatamente, no sentido de fazer inevitáveis as ações umas em relação às outras) situações que dão conta de percursos incertos: anjos interditados, sujeitos desenraizados em trajetórias que fazem um desconcertante paralelo entre o anúncio de um fim quiçá inexorável (à maneira do êxodos, a narrativa final da tragédia) e os percalços de um deslocamento (territorial, político, existencial) rumo àquele objeto utópico intuído, porém impalpável. No contexto de uma cena política é um tipo de abordagem inusual. Beira a abstração e leva a montagem voluntariamente a correr em busca do próprio centro enquanto inventa uma estrutura provisória para se sustentar. Um agonismo de argumentos em aberto, que não alcança solução dramática, teima permanecer em impasse.

Quem não sabe mais quem é...

Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer (2009), da Cia. São Jorge de variedades (SP) é espetáculo que sintetiza uma boa parte destas preocupações – de uma cena antenada ao processo social e que experimenta se reinventar sem cair no falseamento da consciência. O percurso se inicia nas ruas (“A revolução começa como um passeio, contra as normas do trânsito, no horário de trabalho”; cf. Cia. São Jorge de Variedades), se resguarda em seguida no lugar fechado da sala para, enfim, sair de novo às ruas. É trajeto que diz muito sobre os estados existenciais e as formulações políticas que vão à cena, no caminho percorrido do impulso auto-reflexivo à proposta de intervenção.

A dramaturgia elege o contato com a realidade como o mais urgente. Provoca e é provocada pela população que passa, mas, nem por isso se avizinha do documental e nem mesmo de uma via de comunicação mais fácil e direta. Tudo está inscrito em gestos de linguagem que só usam a mimese na sua função irônica ou paródica e nunca no sentido rigoroso da composição referencial. Ao contrário, a montagem (a ideia de “montagem” define bem a estrutura) corre para celebrar o momento real da representação e um tipo de arranjo ficcional que prefere inventar as próprias convenções, quase sempre borradas por um lirismo que demarca a linguagem e força o espetáculo a se manter em tensa suspensão poética. As “personagens” são os atores que se apresentam pelo próprio nome e mesmo assim encarnando figuras *sui generis*, não reconhecidas no cotidiano da cidade e movidas por simulacros de diálogos que mais parecem palavras de ordem direcionadas ao outro, ao presente imediato e a um passado reclamado, mas não vivido:



Patrícia R.

(...) Temos que correr o risco de alguma coisa dar errado!

Mobilizar a fantasia, desnudar as coisas até o esqueleto, libertá-las de sua carne e superfície!

E isso vem de onde, essa força vem de onde? Vem da necessidade! Surge da *necessidade!*

Fazer a revolução dos mortos!!

Qual é a energia necessária para sair da nossa sombra!!!!

Temos que dizer a partir de nossas feridas!!

É a partir das cicatrizes que se instaura o silêncio (Cia. São Jorge de Variedades, s./d.).

Reverberação das figurações da ausência já referidas, o título do espetáculo nos endereça àquele mesmo sujeito em falta, agora com tônica maior nas questões de identidade e com desejo mais definido quanto à ação para fora do estado de perplexidade que se instala. É interessante que o trabalho da São Jorge não contorna de todo a melancolia (como o faz, talvez por fora desta ordem, a Cia. Do Latão), mas também não se renda a ela. É obra que plasma o sentimento de derrocada da ideia de militância ao mesmo tempo em que simbolicamente pede a sua reorganização. Mas, com um discurso que só poderia nascer de um ponto de vista determinado, que não é o de quem esteve em protesto durante os anos de ditadura militar. É o depoimento sincero de uma geração que floresceu nos anos 80 e teve como herança a informação, reafirmada, de que a luta pela revolução socialista (certamente mais que contra o autoritarismo) fora uma luta vã. Uma geração propícia a parcerias de outra natureza, que muitas vezes olhou em volta e só viu o nada, ou o cansaço de batalhas findas ou adormecidas. Salvo engano é este o campo de sentimentos que articula a visão de mundo do espetáculo, mesmo que não se deixe enredar definitivamente nele.

Subjetividade e História

Nos ensinou o professor Anatol Rosenfeld que os gêneros não são cercas prontas para o enquadramento de obras e que sua substância é sempre transitória, impura, ainda que existam para nos ajudar a ver “certa ordem na multiplicidade dos fenômenos” (Rosenfeld, 2008, p. 16-7). Bem mais latos se comparados aos escaninhos em que teimamos fazer caber a criação, estes modos próprios de organização da matéria literária pressupõem “certa atitude em face do mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar” (idem). Comunicar imaginações de qualidades diversas diante da experiência viva.

Parece que não está distante desta formulação do gênero como resultado da experiência vital a escolha, pela Cia. São Jorge, de Heiner Muller como parceiro de trabalho. O grupo o coloca em posição favorável a um projeto cujo propósito está definido nos termos daquela comunicação de uma atitude dada, pronta a procurar a melhor maneira de ser expressa. E é assim que *Quem não sabe mais quem é...* toma conta de uma escritura que tem a sua historicidade, mas não cai na arapuca nem de manter-se fiel a um imaginário que só nos diz respeito parcialmente (o da experiência do próprio Muller), nem de esvaziá-la na conta do estrito formalismo. O lance acertado, que o espetáculo parece capturar, é o de valorizar as “dificuldades” formais dos textos escolhidos como instrumentos de geração de sentidos, mas em relação a um contexto próximo, vital, necessário.

O principal procedimento é o trabalho sobre os *fragmentos* (arranjados como uma sucessão de recortes). Isto é relevante e faz diferença porque a julgar pelos inúmeros exemplos de montagens que se multiplicaram entre nós desde os anos 80, a atitude mais usual tem sido a de tomá-los, estes fragmentos, na conta da

pura expressão subjetiva quando, por mais obscuros que sejam, são falas cujo significado está, para além dos efeitos de linguagem, no pressuposto histórico. Nem tanto ao céu, nem tanto a terra, a novidade é que a São Jorge intui que não será preciso ficar refém daqueles pressupostos para fazer coincidir algumas das suas questões e falar ao presente, já que há um campo aberto sobre o qual se pode jogar tendenciosamente, como de fato acontece.

Nestas condições os fragmentos, imagens de grande força, inventam um tipo de consciência lírica que tem, naturalmente, fonte nas instâncias subjetivas, mas tem também a possibilidade de se distender no tempo, traíndo o princípio do presente imediato da poesia, em que sujeito e objeto se confundem, para projetar o relato individual na dimensão histórica. Isto favorece a tarefa de ampliar os sentidos originais da dramaturgia e colocar o espetáculo em eixo temporal que em princípio aparece indeterminado, mas em compensação disponibiliza materiais de pensamento que, postos a vista, novamente se tornam úteis:

Patrícia R.

Meu Deus do céu! Se apruma Mariana, se apruma Marcelo! Qual é a eficácia da ação de vocês? Vocês estão certos da eficácia desta ação?/Ó infecção do humano! Retornem as suas ideias sobre a vida! Preocupação, vocês geram preocupação! Estamos num tempo infernal e verdadeiramente maldito./ O que eu quero ver aqui é materialização da uma força inteligente./ É preciso inteligência para lidar com os porcos./ Não estamos aqui para jogar um contra o outro! Não entendam minha ação dessa maneira, é o contrário, é uma fortificação! É uma ação de choque./ Vocês estavam perdidos./ Isso legitima minha ação! A esperança não se concretizou./ Os galos foram abatidos, não há mais amanhecer! (Cia. São Jorge de Variedades, s./d.).

A representação de indivíduos isolados e a tonalidade sombria que o fragmento acima

deixa ver não se rende, no entanto, a uma leitura meramente deprimida do real. Tomo de empréstimo uma nota a respeito deste tema – a relação entre ensimesmamento e fato social-, tirada de contexto em tudo diferente deste – a análise da peça *Emília Galotti*, de Lessing –, por Roberto Schwarz, mas que pode servir aqui:

“Mesmo em sua versão mais abstrata o esquema da *figura encasulada* implica uma oposição entre indivíduo e sociedade. O encasulamento não existe no vazio; pressupõe um mundo, do qual a personagem se possa apartar. Deve ser considerado, portanto, em dois aspectos de alcance diverso: como atitude, recusa do mundo determinado para o qual o personagem se fecha e, subjetivamente, na intenção que a personagem declara. O sentido da postura advém, num caso, do que ela nega, no outro do que afirma” (Schwarz, 1981, p. 110).

Na adaptação feita pela São Jorge não será preciso esforço para notar a mútua assistência entre negação e afirmação, estas instâncias que vão da crise existencial ao ensaio do salto para o lado de fora da “queixa”, em momentos nos quais o trânsito de um a outro estado se dá quase sempre em um percurso que começa como coisa subjetiva (daí a inflexão lírica e o gosto pelos jogos de linguagem), mas persegue um fim no qual o sentimento vai se objetificar em causa, por vezes em imagens de quase protesto através das quais o lamento individual caminha rumo ao conclamo à ação coletiva sem que o dado de objetividade dispense a lírica, para a qual sempre retorna. Para exemplificar escolho a passagem para mim mais significativa: uma das atrizes (Mariana Senne) enreda um relato ordinário em que a boçalidade da classe média é remendada em um chamado à reação. Momento em que a observação da ordem social é anunciada para em seguida ser amplificada a plenos pulmões, em comovente intimação poética:



(...) Aí eu cheguei na locadora e não tinha ninguém na locadora. A locadora tava totalmente vazia. Aí dali a pouco entrou um cara (traga) um cara assim boa pinta, bonitão, cheiroso, charmoso, gordo (...) e falou assim: Oh! Minha filha! Vc tem aí o novo filme que acabou de ser lançado no dvd do Kevin Kostner e da Michelle Pfeifer? Ah! Meu senhor esse filme ainda não foi lançado no dvd não. Mas como assim? Eu li na VEJA que esse dvd estaria disponível em todas as locadoras de São Paulo. Mas acontece senhor, que ele ainda não saiu nos cinemas... e o procedimento é primeiro cinema e depois locadora. Então mocinha vc tá querendo me dizer que a Veja que é uma revista séria de 40 anos de idade tá mentindo? Não senhor eu nem leio a Veja... Mas eu leio e eu vou mandar uma carta ao leitor pra dizer que essa espelunca não está devidamente equipada... mas senhor acontece que o procedimento é primeiro cinema e depois locadora... mas acontece mocinha... acontece senhor... acontece... que acontece...

A periferia vai explodir e quem tiver de sapato não sobra não pode sobrar. A casa caiu pra vc seu filho da puta. Quando a morte entrar no seu quarto com facas de açougueiro vc vai conhecer a verdade e é pras metrópolis do mundo que eu falo. Abaixo a felicidade da submissão. Quem não tem o futuro, quer o presente. A periferia vai explodir, vai explodir (...) (Cia. São Jorge de Variedades, s./d/).

No que, engata “O anjo do desespero”:

Sou o anjo do desespero. Com minhas mãos distribuo a embriaguês, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. Meu discurso é o silêncio, meu canto é o grito. Sob a sombra de minhas asas vive o horror. Minha esperança é o último alento. Minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com a qual o morto abre o caixão. Sou aquele que será. Meu voo é a revolta, meu céu é o abismo de amanhã (idem).

Se até aqui o sujeito ensimesmado mantinha o repertório das questões dramáticas circunscrito ao âmbito do particular, o íntimo passa a refluir e, na volta, traz consigo suas raízes, motivações que só se justificam quando alcançam a sociedade como um todo, estabelecendo um padrão novo no qual a expressão da subjetividade explicita a possibilidade da tensão (no caso, latente, dado que se trata de uma ordem social pacificada na hierarquia).

* * *

Para além destes a montagem traz outros elementos de interesse. É que no aspecto de constatação da experiência a versão da São Jorge, apesar de fazer um retrato de época que em muitos momentos tende, como se disse, a autorreflexão, não aceita o pacto com o fracasso. Neste sentido é uma leitura mais brechtiana que mulleriana. Corrige Muller diversificando a abordagem e criando espaços autônomos em relação aos escritos do autor alemão. O primeiro dissenso está no uso da chave jocosa, que dialetiza a gravidade soturna através de achados irônicos (e auto-irônicos), em diálogo com procedimentos críticos já desenvolvidos em outras encenações da Companhia – por ex, quando montou Qorpo Santo e Max Frisch, *Um credor da fazenda Nacional* (2000) e Biedermann e os incendiários (2001).

O segundo é o espírito de celebração que recoloca o espetáculo em uma situação de poder mais alentadora. Uma inquietação corajosa e quase festiva que está no contato inesperado e “nonsense” do grupo com as pessoas da rua; está mesmo na conclusão do bloco das ações “internas” do espaço fechado, com a caminhada literal de Ofélia em direção ao lado de fora (...“Toco fogo na minha prisão/ atiro minhas roupas no fogo e vou para a rua/ vestida em meu sangue vou para a rua”) e está no encontro final entre atores e platéia, no bar, lugar sempre redentor, para o bem ou para o mal, das mazelas da sociabilidade.

Naquela perspectiva do quadro traçado no início é como se pudéssemos dizer, com Saramago e através da São Jorge, que aceitamos a constatação de que estamos sozinhos para que a partir de então façamos a descoberta de que estamos, sim, acompanhados – uns pelos outros. O que nos levaria a corrigir uma frase do

programa da em que se diz que a montagem trata da vida de sujeitos que estão “do jeito certo”, mas na hora errada. Como a História nunca nos mostrou de graça qual seria a hora não errada, se poderia dizer que o espetáculo acontece do jeito certo e na hora certa.

Referências bibliográficas

- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*. s./d.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de Valter Lelis Siqueira. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. Utopia, modernismo e morte, em: *As sementes do tempo*. Conferências da Universidade da Califórnia, Irvine. São Paulo, Ática, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa, Caminho, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Emília Galotti e o nascimento do realismo*. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ª. São Paulo, Paz e Terra, 1981.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo de Masso. Barcelona, Cuarenta, 1997.
- _____. *Palavras-chave* (um vocabulário de cultura e sociedade). São Paulo, Boitempo, 2007.