

DRAMA E “PÓS-DRAMA”, HUMANO E “TRANSUMANO”: ELEMENTOS PERFORMATIVOS EM ROBERTO ALVIM E VALÈRE NOVARINA

DRAMA AND “POST-DRAMA”, HUMAN AND “TRANSHUMAN”: PERFORMATIVE ELEMENTS IN ROBERTO ALVIM AND VALÈRE NOVARINA

Julianna Rosa de Souza (PPGT-UDESC)

Resumo

Neste artigo o objetivo é discutir os níveis de performatividade textual a partir de dois dramaturgos contemporâneos, Valère Novarina e Roberto Alvim. O primeiro dramaturgo tem buscado – tanto em seus escritos quanto em suas encenações – mostrar as possibilidades sensoriais da própria estrutura sonora da língua, onde os sentidos e significados flutuam e a narrativa não corresponde a histórias fixas. O segundo dramaturgo tem mergulhado no “transumano” e através de seus textos constrói figuras dramáticas não-lineares. Na contemporaneidade os textos teatrais têm levado o leitor/espectador por zonas desconfortáveis, revestidas por camadas ficcionais, com vozes múltiplas e fragmentadas. Portanto, essas são as fronteiras e zonas que o presente artigo explicitará.

Palavras-chave | Texto | Performatividade | Figura Dramática

Abstract

This article discusses the levels of textual performativity in contemporary playwrights Valère Novarina and Roberto Alvim. Novarina tries to show the sensory possibilities of the actual sound structure of language – both in his writings and in his performances – where meanings float and the narrative does not correspond to fixed stories. Alvim has plunged into the

“transhuman” and through his texts he builds dramatic nonlinear figures. Some contemporary theatrical texts lead the reader/spectator through uncomfortable areas, fictional layers, multiple and fragmented voices.

Keywords | Text | Performativity | Dramatic Figure

Julianna Rosa de Souza é Bolsista Capes, Atriz e Mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Julianna Rosa de Souza is a Masters candidate in the Graduate Theater Program at Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). She is the recipient of a CAPES fellowship.

Drama e “pós-drama”, humano e “transumano”: elementos performativos em Roberto Alvim e Valère Novarina

Julianna Rosa de Souza

Introdução

Definir, através de um texto, o entendimento de performatividade textual é no mínimo arriscado, já que na atualidade a própria estrutura textual tem sido confrontada.

A questão que me deparo é como desenhar, neste formato textual compreendido por artigo científico, as camadas de significação que flutuam nos textos performativos e friccionam justamente os limites do texto que busco escrever neste momento.

Na tentativa de traduzir aqui os elementos performativos textuais partirei de dois dramaturgos contemporâneos, o brasileiro Roberto Alvim e o francês Valère Novarina. Acredito que a partir dos textos teatrais *pinokio*, escrito pelo dramaturgo brasileiro, e *O animal do tempo*, escrito por Novarina, seja possível identificar tais camadas de significação e conseqüentemente visualizar as figuras dramáticas existentes nos textos.

É importante localizar a concepção de performatividade textual para que se compreendam quais elementos performativos serão identificados nos textos teatrais contemporâneos dos dramaturgos citados. Nesse sentido, me fundamento em autores como Hans-Thies Lehmann, Theresa Birkenhauer e o Professor Doutor Stephan Baumgärtel.

Na performatividade textual há um deslocamento da figura dramática, que se configura em uma espécie de mixagem, ora monólogos ora “instâncias discursivas” (Birkenhauer, 2008). O que se observará, por exemplo, no texto teatral de Novarina é a maneira pela qual o autor joga com a própria estrutura linguística, criando novas palavras, novos significados, enquanto Roberto Alvim traz as figuras do romance clássico e compõe um jogo abstrato, um mosaico no qual as linhas da forma e do conteúdo se movimentam constantemente criando outros desenhos textuais para uma intriga dramática até então já conhecida.

É interessante ver uma característica emblemática no texto de Alvim, que mantém alguns elementos clássicos em um texto com níveis performativos. Identifica-se com rapidez, por exemplo, as figuras clássicas, como o grilo falante, a mulher azul e o menino – figuras que no texto de Alvim parecem se distanciar das características já escritas no Pinocchio de Carlo Collodi, tornando o texto de Alvim polifônico e descentrado, sem que uma única voz (ou figura) conduza a história do início ao fim.

Acredito que neste momento seja interessante definir alguns pontos da performatividade textual para posteriormente continuar com os apontamentos sobre os textos de Alvim e Novarina.

As entrelinhas da performatividade textual

Ao pensar a performatividade textual há que se considerar o desmanche, a fragmentação, deste tipo de fio narrativo. De acordo com Baumgärtel, a partir de 1950 é possível notar uma quantidade de textos teatrais com graus performativos que já buscavam transformar a ideia de ações ficcionais lineares, distribuídas em diálogos e personagens. Assim,

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autosustenta [*sic*], ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoietica [*sic*] e performativa (Baumgärtel, 2009: p. 128).

A meu ver os graus de performatividade textual se dão nas estratégias de criação do mundo estético que aponta Baumgärtel, ou ainda na maneira pela qual o dramaturgo desestabiliza o leitor/espectador e faz com que este perceba a sua própria posição desconfortável em relação ao texto performativo. Sobre este aspecto, é necessário sublinhar a participação do leitor/espectador que para Novarina acontece em um espaço chamado “teatro mental”.

Para melhor compreender a posição de desconforto do leitor/espectador, utilizarei os conceitos de Roland Barthes quando define dois tipos de textos: texto de prazer e texto de fruição. De antemão ousa

afirmar que a performatividade textual discutida até aqui se aproxima muito mais da segunda acepção formulada por Barthes. Nesse sentido, Barthes define:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Barthes, 1987: p. 20-1).

O texto de fruição, portanto, desconforta o leitor. Coloca-o em crise com a própria linguagem, instiga-o e leva-o por caminhos movediços. Os significados passeiam, transportam o leitor a lugares instáveis. A cada momento novas possibilidades emergem e cabe ao leitor à decisão de fixá-las ou não.

Os textos de fruição possuem uma pulsão própria, onde os significados dificilmente convergem em um único eixo, diferentemente da lógica coerente entre significado e significante que descrevo aqui, na qual as palavras se organizam em frases e orações semanticamente compreensíveis e a própria formatação do texto em margens, recuos e espaçamentos expressa a coerência dos signos.

O dramaturgo brasileiro Roberto Alvim “brinca” com as margens do texto, ora escreve alinhado à esquerda ora à direita, “joga” as palavras no espaço em branco do papel recordando os traços da poesia concreta. Mais que um jogo entre as formas, uma provocação direta ao leitor.

Enquanto *O animal do tempo* de Novarina caminha em direção a uma “tempestade” de palavras, o *pinokio* de Alvim se perde nas sombras do ser “transumano”. De forma sucinta, pode-se dizer que Novarina nos leva para um universo aparentemente inimaginável e ao mesmo tempo tão próximo da fragilidade humana: o mistério vida-morte. Já o texto de Alvim, embora mantenha as figuras intertextuais do romance Pinocchio, parece

conduzir o leitor/espectador a caminhos diferentes do texto clássico e original, pincelando em sua forma traços concretistas.

Nestes dois textos performativos, as indicações convencionais como descrição dos personagens (idade, sexo, físico, etc.), rubricas com ações direcionadas, espaços descritos em detalhes, diálogos precisos e seguidos de travessões, vão aos poucos se desmanchando, ou seja, estas estruturas que até então eram vistas como determinantes para a criação de um texto teatral, se desfazem pouco a pouco. Assim, proponho neste instante um olhar direcionado para estas questões, que a meu ver podem indicar os níveis performativos dos textos analisados neste artigo.

Na última página, quase nos últimos parágrafos de *O animal do tempo*, Novarina escreve: "Que dizem eles? Quando se vê o que se vê, quando se sabe o que se sabe, se tem razão de pensar o que se pensa. Quando se diz o que se diz, e assim faz e assim diz, acrescentar o quê?" (Novarina, 2009: p. 30). Cito esta passagem para pensar a seguinte questão: se a figura dramática era construída em um texto teatral a partir da sua relação com os diálogos (falas) e as rubricas (indicações textuais), no texto de Novarina a construção (pós)dramática está na própria tensão estabelecida em falas que não são mais diálogos e rubricas que não são mais rubricas, ou seja, "as falas perdem seu sentido imediato, que se refere unicamente à situação dramática, e recebem espaços significativos que não lhes pertencem enquanto réplicas singulares" (Birkenhauer, 2008).

Acredito que seja necessária uma breve reflexão sobre os conceitos formulados por Hans-Thies Lehmann em relação às criações dramáticas contemporâneas.

Diálogos sobre o texto teatral e os elementos performativos na contemporaneidade

A presente seção não se preocupará em debater a polêmica taxionomia: drama ou pós-drama. Entretanto, acredito que as definições propostas por Lehmann permitem visualizar com mais afinco os elementos performativos dos textos contemporâneos.

É importante assinalar que Lehmann não nega o conceito de drama; ao contrário, parte da história do drama para conceituar as obras

contemporâneas. No início do seu artigo "Teatro pós-dramático e Teatro político", o autor afirma:

O conceito de teatro pós-dramático é, como se diz na matemática, um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa: ter atrás de si uma história, que é o teatro dramático (Lehmann, 2008: p. 233).

Fica evidente nesta citação a conexão entre os conceitos: teatro pós-dramático e teatro dramático. Dessa maneira, pode se afirmar que, para Lehmann, "o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese" (Lehmann, 2008: p. 235-6). Enquanto que "o 'impulso' para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de autorreflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático" (2007: p. 78).

Outro possível ponto de observação é que no texto teatral aristotélico o conflito se desenvolve em uma escrita representacional, centrada principalmente no "acontecimento ficcional". Nos textos teatrais que apresentam elementos performativos a própria estrutura linguística é colocada em jogo, criando tensões entre significado-significante e conseqüentemente desestabilizando o leitor/espectador. Em outras palavras, isso acontece pois: "assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas multiplicidade de vozes, 'polílogo'" (Lehmann, 2007: p. 247).

Ao fundamentar este debate com os estudos de Lehmann, viso destacar pontos comuns a um texto performativo. A polifonia, por exemplo, é uma das características encontradas nestas obras contemporâneas. A ideia de personagem se fragiliza, dando lugar a figuras e/ou vozes. No texto de Alvim, isto fica evidente da seguinte maneira:

O HOMEM VELHO.

lá sentado

em sua terra lugarnenhum
nenhum lugar seus planos
para ninguém
em retorno não + há
nada atrás nadanada + paratrás?
nãonada
mas em frente + nafrente ou fora
FORA
+
porque de onde se vê nada para ver
mas fora
talvez

A MULHER VELHA.

mas sulcando sapados
talvez
crescendo em satélites saposdesatélites
de girinosbaleias
em outrosoutros códigos
linhas de outras fugas
crescendo
ou paisagens outras
do corpo da mente da alma
paisagens novas do espíritocorpo
mas em outro
qual? ela disse
outro

O HOMEM VELHO.

o fim de algo

é também

um começo?

(Alvim, 2010).

Neste fragmento pode-se notar – além da utilização das figuras clássicas do texto Pinocchio – que não há rubricas explícitas, com indicações de tempo/espço da ação, assim como os diálogos não são formatados no modelo convencional com pontuação e travessões. Outra questão evidente é a narrativa dramática que foge da sequência crescente: início-meio-fim.

Observa-se também que Alvim utiliza agrupamento de palavras para buscar outras sonoridades. As frases que iniciam em letras minúsculas, a supressão da palavra “mais” e o uso do símbolo “+” são características desta escrita performativa de Alvim.

Contudo, uma das questões emblemáticas, a meu ver, no texto *pinokio*, são as margens visíveis e invisíveis dos elementos convencionais. Alvim parece transitar por estas estruturas convencionais. Em outro fragmento textual o dramaturgo brasileiro parece retomar a ideia da rubrica, indicando a situação (ou ação) cênica da seguinte maneira:

entra **A AGENTE DA LEI**

caminha

pára

hesita

caminha

hesita

pára

caminha hesitante para o que vê

(Alvim, 2010).

Ao mesmo tempo em que Alvim utiliza a ideia de rubrica, enquanto elemento convencional, o dramaturgo desloca a própria função da rubrica ao colocá-la em um jogo rítmico com as palavras, em um jogo entre forma e conteúdo, ou ainda em uma espécie de “armadilha”, onde o jogo é

questionar a própria função indicativa da rubrica que ora pode ser compreendida como fragmento textual a ser dito – já que está enquadrada em um formato de voz ou enunciação – e ora pode ser entendida como uma simples indicação de cena.

Neste trânsito entre o dito e o não-dito, Alvim provoca o leitor. Porém, não estaria o dramaturgo brasileiro convencionando “novas” estruturas ao buscar romper com os elementos convencionais? Aqui, surgem as armadilhas de um texto com níveis de performatividade, e mais uma vez debruçamo-nos sobre as tensões da forma e do conteúdo.

É interessante pontuar que a criação de um texto teatral contemporâneo, portanto, desprende-se da lógica representacional e ilustrativa. Para Birkenhauer,

Afirma-se uma cesura entre o teatro dramático – enquanto lugar de figuras que falam no contexto de ações ficcionais – e o teatro pós-dramático – enquanto lugar de discursos polifônicos e de significantes soltos. [...] Textos teatrais além do drama, no entanto, mostram uma tematização autorreflexiva da língua. Desse modo, produzem-se oposições nítidas: aqui um teatro das palavras, ali um teatro dos corpos; aqui a representação fixada no texto, ali a presença performativa; aqui o sentido, ali o sensório (Birkenhauer, 2008).

Nesse sentido, o texto de Alvim, que tem origem em um texto com ações ficcionais contextualizadas, desloca-se para um lugar de discursos polifônicos, como afirma Birkenhauer na citação acima.

Portanto, não se trata de um dualismo entre a ausência do texto ou a centralidade do mesmo na cena. A questão é que o texto enquanto materialidade gráfica pode em si mesmo imprimir outras percepções – criar jogos de contramão entre significados e significantes, encurralar o leitor/espectador, fabricar inúmeros fios textuais, isto é, ousar nas entrelinhas e fora das linhas.

Como nos indica Lehmann, os elementos teatrais – tempo, espaço e voz (ou figuras) – ganharam autonomia, “explodiram”, isto é, o texto

teatral contemporâneo, ao invés de costurá-los, desatou-os. A unidade entre estes elementos teatrais se dilacerou.

O tempo, o espaço e as vozes (figuras, anteriormente compreendidas como personagens) não convergem mais para uma síntese, uma "história" ou mesmo para uma sequência de situações ficcionais verossímeis. Assim, cada elemento "virou uma categoria de existência própria que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama" (Lehmann, 2008: p. 236).

Todavia, que rejeição é essa à unidade, ou ainda, à totalidade? Acredito que no âmbito da dramaturgia (do drama e pós-drama) Lehmann esmiuçou em seu escrito "Teatro pós-dramático" as instabilidades e variantes presentes nas obras contemporâneas. A pergunta lançada, neste momento, direciona-se ao por que destes deslocamentos, isto é, desta fragmentação dos elementos teatrais. Roberto Alvim traz para o debate um conceito "transumano", um conceito inquietante.

O "Transumano" de Alvim e as contradições de um "eu-cultural"

Atualmente, assim como as estruturas do texto não se fixam mais a um eixo central narrativo, a identidade dos indivíduos sofre um deslocamento deste "eu" central, "coerente", ou "eu racional". O pesquisador Stuart Hall aponta para a acepção de "eus" no plural, ou seja, "eus" contraditórios constituindo identidades fragmentadas, diversas, identidades que se atritam constantemente no universo social. Assim, o sujeito tão pouco representa ou reflete a sociedade; acreditar neste viés é determinar aos sujeitos um tipo de condição humana.

Será que o deslocamento da figura dramática nos textos teatrais possui pontos em comum com o deslocamento dos movimentos culturais em relação à identidade na pós-modernidade?

Que transumano seria esse de Roberto Alvim, dado que os "eus", ou melhor, as identidades na contemporaneidade, apresentam lugares de tensão, de encontros e contradições que dificilmente representam um único "eu"?

Diante das questões levantadas até aqui, recorro à definição de “transumano” proposta por Roberto Alvim em um ensaio intitulado “Dramáticas do transumano”. O dramaturgo brasileiro postula:

o TRANS aqui não implica em transcendência, mas sim na invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana, em instabilidade e hibridação permanentes. a invenção de outros, de infinitos modos de subjetivação, aparentemente impossíveis, imprevisíveis. significa a criação de novos moldes arquetípicos, a serem preenchidos por pulsões que teremos que inventar, expandindo nossa experiência em veredas insuspeitadas (Alvim, 2012).

Destaco então que o transumano está relacionado à “invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana” (Alvim, 2012), uma espécie de “negação” da condição humana, ou o que Alvim denomina “eu cultural”.

No início deste mesmo ensaio citado, Alvim alerta os atores:

se o ator carrega para o espaço da cena a construção cultural que chamamos de EU, se ele carrega para a cena esse “si mesmo” cultural (e a visão achatada de mundo deste “si mesmo” cultural), então, sim, este ator macula, conspurca o espaço do teatro, ÚNICA seara em que se pode trabalhar com lógicas distintas da lógica cultural.

É intrigante pensar nesta concepção de “si mesmo cultural”, quando os estudos culturais recentes têm apontado para uma fragmentação deste “eu”. Acredito que Alvim esteja embasado em um entendimento de sujeito como reflexo da sociedade, isto é, apoiado à concepção sociológica de sujeito.

Ao contrário da negação radical de Alvim, penso que as próprias identidades do ator na cena contemporânea podem potencializar e até mesmo friccionar as camadas de significação no espaço ficção/realidade. A autora Rosangela Patriota, no artigo “O pós-dramático na dramaturgia”, incita: “Se as explicações históricas e culturais perderam a perspectiva de totalidade e assumiram o fragmento como a possível

percepção do processo, por que cenicamente manter a ideia de unidade e narrativas totalizantes?” (Patriota, 2008: p. 49-50).

Penso que assim como as identidades do ator passam por uma desterritorialização, ou seja, se deslocam e cruzam outros territórios, a performatividade nos textos teatrais – por meio de elementos polifônicos, vozes e figuras, tensão entre forma/conteúdo, significado/significante – fragiliza a ideia de representação.

Da mesma maneira que os personagens não representam em diálogos as vozes de uma *dramatis personae*, o ator na cena contemporânea não representa seu “eu cultural”, pois suas identidades são tão polifônicas quanto as vozes de um texto performativo. De acordo com Baumgärtel,

o texto teatral que se distancia da hegemonia do modelo dramático começa a surgir não só como uma forma performativa e não representacional da escrita teatral, mas também como opção para discutir na própria forma a transformação da vida pública: de um espaço de debate para um espetáculo performativo (Baumgärtel, 2009: p. 129)

Para explicitar este posicionamento, retomo uma passagem do texto teatral de Novarina, no qual ele afirma: “o homem é um danado de um corredor de buraco” (Novarina, 2009: p. 7), e, mais adiante: “Tira do mundo teu túmulo que está em ti. Tira do mundo que é buraco aquele que está no interior, mesmo se seu buraco é um. Tira do buraco de dentro de você e dá, pois Eu sou” (p. 10). Em um jogo de palavras, Novarina confronta as fronteiras do interior e exterior, destaca as fronteiras do ser, cria um espaço de provocação que leva a perguntas como: Quem é este homem? Um animal do tempo? O que é ser um “corredor de buraco”?

Neste jogo semântico, meio desconexo e violento, Novarina transparece os conflitos e tensões que até agora se tem discutido aqui. Aqueles elementos teatrais apontados por Lehmann aparecem em Novarina, um a um, o tempo, o espaço e o ser. Cada qual numa frequência pulsante, ora numa enxurrada de palavras ora em frases emblemáticas que desafiam a estrutura semântica.

Como descreve Didier Plassard:

Esses tipos de textos exigem tanto do espectador como do leitor o desenvolvimento de uma qualidade de atenção inabitual, ou seja, que ele aceite se perder dentro de uma proliferação de palavras. A distância dos sistemas de referência (código teatral e geralmente o código linguístico) é enorme; em efeito, toda forma de antecipação curta para entendimento de uma palavra é inevitavelmente um eco, sendo assim o horizonte de escuta fica um longo tempo indeterminado (Plassard, 2003: p. 109).

Novarina propõe um passeio sem rumo, um “horizonte de escuta” com ecos incessantes, como menciona Plassard na citação acima ao analisar os textos do dramaturgo francês.

Em alguns momentos, na leitura de *O animal do tempo*, o leitor/espectador se vê em sentenças aparentemente contraditórias, como por exemplo, quando anuncia: “Prefiro me calar a não falar” (Novarina, 2009: p. 12). E na mesma linha continua a provocar aquele que lê:

Ele está ali, ele falou. Quem és tu, tu que és? O cento e quinze trilionésimo oitocentos e quarenta e seis milionésimo cento e trinta e sete milésimo quadragésimo terceiro segundo primeiro homem humano. Eu nasci num dia em. Sobre a terra que suporta como ela pode (Novarina, 2009: p. 12).

O dramaturgo francês desloca completamente o leitor/espectador, o faz crer que as estruturas já não são suficientes para traduzir as mais óbvias inquietações humanas: a existência e a morte. Só nos entremeios do texto é que o leitor/espectador começa a lembrar da primeira e única indicação (“rubrica”) de Novarina: “Um homem que caminha por entre os túmulos”. Mas parece que agora o espaço/tempo já se fundiu, talvez, agora, o leitor/espectador perceba a necessidade de retomar a leitura e embarcar outra vez em um caminho sem rumo, um caminho entre túmulos e descobertas.

Considerações Finais

Através dos ecos textuais performativos de Novarina e Alvim, busquei expressar neste artigo as tensões encontradas nos textos contemporâneos. Com suas formas e disformas, em suas especificidades e diversidade.

Por vezes me encontrei em vias contramão, à procura de significados que pudessem transparecer o jogo sensorial do invisível e do incompreensível. A pergunta latente era desafiante: como colocar nestas margens tão precisamente formatadas, como escrever nesta estrutura “introdução-desenvolvimento-conclusão” a complexidade vista nos textos teatrais contemporâneos que desestabilizam esta mesma lógica?

Com o desafio lançado, arrisquei nestas linhas traçar um panorama sobre a escrita performativa em textos teatrais na contemporaneidade, partindo especificamente dos dramaturgos Valère Novarina e Roberto Alvim. Na tentativa de traduzir em palavras as tensões entre o drama e o pós-drama, o humano e o transumano, os textos dos dramaturgos citados me impulsionaram enquanto leitora/pesquisadora para o universo sonoro das palavras e a conflituosa relação entre a palavra e o espaço. Longe de criar uma conclusão fechada e sólida, deixo aqui reverberar os ecos e as vozes desta reflexão.

Referência Bibliográfica

ALVIM, Roberto. Dramáticas do Transumano. 2012. Disponível em: <<http://www.primeirosinal.com.br/artigos/dram%C3%A1ticas-do-transumano-sobre-os-atores>>. Acesso em: junho de 2012.

_____. Pinokio. Peça teatral, 2010. Disponível em: <http://www.dramaturgiacontemporanea.com.br/artigos.php?art=1&autor_id=68>. Acesso em: agosto de 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea. MOSTAÇO, Edécio, et. al. (org). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BIRKENHAUER, Theresa. O tempo do texto no teatro. Tradução de Stephan Baumgärtel, não publicada. Original em: TIGGES, Stefan (ed.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Teatro pós-dramático e teatro político. GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOVARINA, Valère. *O animal do tempo, A inquietude*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático na dramaturgia. GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLASSARD, Didier. Valère Novarina: La béance et le fruit. MATHIEU-AUTANT, M. *Écrire pour le theatre: les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris: CNRS editions, 2003.