

Estratégias de uma comédia lírica

Strategies of a Lyrical Comedy

João Alberto Lima Sanches
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador | BA | BR
joaoright@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4953-4770>

Resumo: O artigo desenvolve uma reflexão sobre as estratégias dramatúrgicas da comédia *Maria ao vivo!* (*ou mamãe tá aqui*), solo autobiográfico da atriz Maria Menezes, criado em comemoração aos seus trinta anos de carreira. Nascida em Aracaju e radicada em Salvador, Maria Menezes ficou conhecida por suas atuações em teatro, cinema e televisão, tornando-se uma das atrizes mais populares da Bahia. O espetáculo estreou em Salvador, no ano de 2023, realizando uma sequência de temporadas em diferentes teatros. Baseando-se na noção de desvio, formulada por Jean-Pierre Sarrazac, e no estudo sobre a catarse na comédia, da pesquisadora Cleise Mendes, entre outras referências, o trabalho discorre sobre a rapsódia, a colagem e o monodrama, considerados os principais desvios observados na peça, e as relações desses procedimentos com o gênero lírico. O texto ainda aborda algumas implicações das estratégias líricas na recepção dessa dramaturgia e na fruição de comédias em especial.

Palavras-chave: catarse; comédia; desvios líricos; dramaturgia.

Abstract: This article reflects on the dramaturgical strategies of the comedy *Maria ao vivo!* (*or Mamãe tá aqui*), an autobiographical solo by actress Maria Menezes, created to celebrate her 30-year career. Born in Aracaju and based in Salvador, Maria Menezes became known for her performances in theater, cinema and television, becoming one of the most popular actresses in Bahia. The show premiered in Salvador in 2023, performing a series of seasons in different theaters. Based on the notion of deviation, formulated by Jean-Pierre Sarrazac, and on the study of catharsis in comedy by researcher Cleise Mendes, among other references, the work discusses rhapsody, collage and monodrama, considered



the main deviations observed in the play, and the relationships of these procedures with the lyrical genre. The text also addresses some implications of lyrical strategies in the reception of this dramaturgy and in the enjoyment of comedies in particular.

Keywords: catharsis; comedy; lyrical deviations; dramaturgy.

Introdução

Nascida em Aracaju e radicada em Salvador, Maria Menezes ficou conhecida pelo grande público por suas atuações em teatro, cinema e televisão, tornando-se uma das atrizes mais populares da Bahia. Seja nas montagens satíricas do grupo teatral *Los catedráticos*, nas quais interpretava letras de sucesso da *Axé Music*, ou nos quadros humorísticos dos programas *Mosaico baiano* (TV Bahia) e *Fantástico* (Rede Globo), nos quais também entrevistava moradores de bairros periféricos; além de seus trabalhos em filmes prestigiados pela crítica especializada, a exemplo de *Central do Brasil* e *O céu de Suely*, Maria ficou famosa por sua versatilidade, irreverência e grande poder de comunicação. Ao completar trinta anos de carreira, a atriz decidiu atender a um pedido recorrente dos seus fãs e criar um espetáculo-solo. Convidou um dramaturgo e encenador baiano para colaborar e, juntos, produziram a comédia *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*.

O espetáculo – que estreou em 2023 e, desde então, vem realizando uma série de temporadas em Salvador – trata de temas relacionados à condição feminina na atualidade. Maria Menezes se tornou mãe aos 47 anos por meio de inseminação artificial; é casada com um estrangeiro, o músico americano Brian Knave; e tem uma longa e múltipla carreira profissional, cheia de episódios antológicos. Com uma estrutura dramatúrgica que se aproxima do formato “conferência-espétáculo” (Pavis, 2017, p. 64), ou “peça-conferência” (Kinas, 2005), a montagem propõe um encontro presencial entre o público e Maria, por meio de uma encenação performativa de episódios e questões da sua vida pessoal.

O trabalho pertence a um campo que ficou conhecido como “Teatros do real” (Fernandes, 2013), pois propõe uma autoficção na qual Maria interpreta a si mesma e a outras personagens com as quais já interagiu. Assuntos como maternidade, casamento e carreira profissional são abordados através de cenas dramatizadas por Maria e também de narrações, comentários e diálogos diretos com a plateia de cada apresentação. Mistura de realidade e ficção, com uma enunciação alternadamente épica, lírica e dramática, *Maria ao vivo!* aposta numa dramaturgia rapsódica para dar conta da multiplicidade de vozes e questões levantadas. Para alguns estudos atuais de dramaturgia (Sarrazac, 2012), a rapsódia, ou a pulsão rapsódica, seria um dos traços mais emblemáticos das produções contemporâneas.

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do belo animal” aristotélico, caleidoscópio dos modos dra-

mático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária) [...] Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido [...] que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético” [...] (Hersant; Naugrette, 2012, p. 152-153).

O presente artigo se propõe a refletir sobre alguns aspectos dramatúrgicos da comédia *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)* a partir do que consideramos suas principais estratégias de desvio: a pulsão rapsódica, a colagem e o monodrama.

O drama e seus desvios

No *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, o teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) apresenta a noção de desvio como uma ferramenta muito produtiva para pensar estratégias experimentais na dramaturgia, ou “[...] essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo” (Sarrazac, 2012, p. 66). Baseando-se na abordagem de Sarrazac e de seu grupo de pesquisa, desenvolvemos a noção de desvio numa pesquisa de doutorado, a partir da análise comparativa de 100 peças encenadas em diferentes regiões do Brasil no início século XXI. O trabalho resultou no livro *Dramaturgias de desvio* (Sanches, 2023), recentemente publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia. No estudo, os desvios são considerados estratégias de composição dramatúrgica que se diferenciam de princípios poéticos tradicionais, modelos hegemônicos, ou expectativas majoritárias de recepção. O desvio, nessa acepção, indica uma diferença, uma mudança de perspectiva, produz estranhamento, implica em autorreflexividade:

A estratégia do desvio [...] desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do ‘vivo’, emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o ‘rotineiro’ [...] Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la (Sarrazac, 2012, p. 64-65).

A noção de desvio, em relação ao distanciamento brechtiano, tem como principal diferença o fato de reconhecer estratégias autorreflexivas para além dos recursos épicos, considerando também desvios líricos e rapsódicos, entre outras possibilidades. Mas o desvio é, antes de tudo, uma noção relacional – depende do que se toma como referência de padrão. Para Sarrazac, são considerados como tradicionais especialmente os modelos dramáticos conhecidos como “aristotélico-hegeliano” (Sarrazac, 2017, p. XVIII), ou “drama absoluto” (Szondi, 2011, p. 25). Para essas abordagens canônicas, grosso modo, o drama corresponderia a um modo de escrita no qual o autor se comunica indiretamente, através de “personagens em ação diante de nós” (Aristóteles, III, 10). No gênero dramático se daria a ilusão máxima, o autor “desapare-

ceria", as personagens falaria/agiriam em seu lugar, ou sem a sua intermediação: "No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz" (Mendes, 1995, p. 31).

Essas concepções compreendem o drama como representação de um "acontecimento interpessoal no presente" (Sarrazac, 2017, p. XVI) e pressupõem uma série de traços estilísticos para o gênero os quais, na cena contemporânea, são recorrentemente contrariados. São exemplos: o desenvolvimento de um conflito interpessoal; a progressão linear e total da ação; a verossimilhança interna; as unidades de ação, tempo e espaço; e o diálogo exclusivo entre personagens, sem enunciações diretas para o leitor/espectador (típicas das construções épicas e líricas), entre outros aspectos. Em síntese, esses recursos correspondem a uma mistura de alguns pressupostos aristotélicos, acrescidos de concepções neoclássicas e de ideias do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Como mencionamos em estudos anteriores (Sanches, 2023), para Hegel, o dramático seria uma espécie de síntese dos gêneros épico e lírico cujo motor é o conflito. No drama, as subjetividades e motivações das personagens (dimensão lírica) se expressariam em ações externas, objetivas (dimensão épica), desenvolvidas a partir de colisões:

[...] a poesia dramática, de entre os géneros particulares de poesia, é a que reúne o carácter da epopeia com o da poesia lírica. Expõe uma acção completa como concretizando-se diante dos nossos olhos; simultaneamente, esta parece emanar das paixões e da vontade íntima das personagens que a desenvolvem. Da mesma maneira, o seu resultado é decidido pela natureza essencial das intenções que perseguem, pelo seu carácter e as colisões em que estão envolvidos [...] Ora, o modo de concepção poética deste novo gênero deve, como já o disse, oferecer a aliança e a conciliação do princípio épico com o princípio lírico (Hegel, 2011, p. 324-325).

Destaca-se que, nessa perspectiva, a presença de um conflito intersubjetivo seria o fundamento do drama. Para Hegel, seria a partir do confronto entre as vontades das personagens que se desdobraaria a ação dramática. Esta seria a principal contribuição do filósofo para a teoria do drama: a associação do gênero dramático à noção de conflito interpessoal, uma vez que, na *Poética* de Aristóteles, não há menção ao conflito como um pré-requisito da ação. Na poética aristotélica, o que parece mais importante é a reviravolta do destino, a mudança da boa para a má fortuna, ou vice-versa. Já em Hegel, o conflito é a principal característica do drama em relação às construções dos outros gêneros: "[...] a ação dramática não se limita à simples realização de uma empresa que prossegue pacificamente seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres [...]" (Hegel, 2004, p. 325).

No entanto, mesmo para quem não é um especialista, é evidente na cena teatral contemporânea (diferentemente das produções cinematográficas) a recorrência majoritária de estratégias que se desviam radicalmente desses princípios dramáticos tradicionais.

Desvios de Maria

Em *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*, a dramaturgia "cola" uma série de conteúdos biográficos da atriz por meio de uma associação entre ela e uma máquina de lavar. Enquanto estende e lava algumas trouxas de roupa em cena, a atriz relaciona acontecimentos de sua vida pessoal aos ciclos de lavagem (molho longo, agitação, centrifugação, enxague etc.). Maria fala sobre

sua trajetória profissional, sobre seu casamento com um estrangeiro e, por fim, discute questões da maternidade, a partir das suas tentativas de engravidar depois dos 45 anos. O “ciclo da maternidade” tem uma importância significativa na dramaturgia, explícita no subtítulo (“*ou mamãe tá aqui*”) e perceptível na extensão que é dedicada ao assunto. Maria narra, dramatiza e comenta suas tentativas frustradas de engravidar e o momento em que conseguiu, por meio da fertilização *in Vitro*. Aborda os impasses do período e os desafios do parto natural humanizado nas suas condições; reflete sobre a mercantilização da gravidez, entre outros tópicos.

Do ponto de vista da composição da intriga, não há um conflito interpessoal. A peça começa com Maria explicando que, quando completou 30 anos de carreira, quis fazer um monólogo pela primeira vez na vida, mas entrou em crise consigo mesma, pois, embora soubesse o quanto suas histórias poderiam render boas cenas no teatro, não queria expor sua vida pessoal. Preferia interpretar uma personagem complexa numa intriga aristotélica, com início, meio e fim, peripécia, desfecho e catarse. Cogita, nesse caso, montar o clássico *Shirley Valentine*. A partir desse conflito intrassubjetivo (ao invés de intersubjetivo), a primeira sequência da peça se desenrola até o momento em que Maria consulta a plateia sobre sua preferência: “uma peça ‘aristotélica’, *Shirley Valentine*, ou uma com ‘as maluquices de minha vida pessoal?’” Os espectadores invariavelmente escolhem a vida pessoal e assim começa a desenrolar-se o espetáculo.

Maria então apresenta a máquina de lavar como seu eletrodoméstico favorito, com o qual mais interage no seu dia a dia e que a representaria, pois teria um “modo de funcionamento muito semelhante”:

Ok. Então é isso que vocês querem. Vida pessoal. Muito bem. Se fosse Shirley Valentine, eu ia trazer um fogão. Como é Maria Menezes, estou trazendo a minha queridinha. Porque eu e Shirley Valentine somos pessoas comuns, gente! E eu, depois de dois anos de pandemia, fiquei ainda mais doméstica. Tanto que, se você me perguntar qual é a minha comida preferida, eu vou responder rapidamente: QUALQUER coisa que NÃO fui eu que fiz. Qualquer coisa, gente, uma pipoca, um ovo frito. Ai... Lavou a louça, gratidão. Agora, uma coisa que eu sempre curti na rotina doméstica, sempre foi assim meio terapêutico para mim, foi lavar uma roupa. Realmente, se tem um eletrodoméstico que me representa é este aqui – a máquina de lavar. Ai, adoro! Gente, eu já fiz entrevista na rua sobre o eletrodoméstico favorito. Ela quase empatou com a televisão. Só que a televisão você fica lá, né? Sentada, aquela coisa passiva, você fica ali parado, recebendo. Aqui não. Aqui tem um envolvimento, tem uma interação, tem uma ação física (Menezes; Sanches, 2023, p. 4).

Maria começa a lavar trouxas de roupa e estender em cena, associando cada lavagem a um ciclo de sua vida e às diferentes etapas, sempre dialogando diretamente com o público. Inclusive, em determinado momento das apresentações, já “grávida”, no ciclo da maternidade, Maria desce do palco e vai até a plateia. Interage com os presentes e, porque está “grávida”, pede ajuda a um(a) espectador(a) para estender a roupa que está na máquina. O/a voluntário(a) sobe no palco e, enquanto estende a roupa, Maria vai fazendo perguntas, espécie de entrevista/bate-papo.

Como é possível perceber, a dramaturgia é desencadeada por uma situação metadramática que expõe uma dúvida, ou conflito interno de Maria que é resolvido imediatamente pela plateia. Seguem-se diversas situações e assuntos, encenados por Maria numa dinâmica

de colagem – estratégia de associação livre que funciona por parataxe,¹ numa justaposição dinâmica e autorreflexiva dos conteúdos, cenas e tópicos. Nessa dramaturgia, ao invés de um conflito interpessoal que desencadeia uma ação externa, há uma multiplicidade de conflitos (interpessoais, intrapessoais e extrapessoais), relacionados aos diferentes temas, narrativas e situações colocadas em cena.

Para a teoria do drama, o termo colagem – essa articulação de multiplicidades, que opera de maneira fragmentária e paratática – remete às artes plásticas (cubistas, futuristas e surrealistas) e consiste sobretudo na aproximação de materiais heterogêneos, ou mesmo entre objetos artísticos e objetos reais: “A colagem evoca [...] a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos ‘inusitados’ (por exemplo, documentos ‘brutos’) no seio do texto de teatro [...]” (Baillet; Bouzit, 2012, p. 120).

O teórico Patrice Pavis (2011, p. 51) comprehende a colagem como uma reação contra a ideia de uma obra plástica feita com um único material, com elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou âmbitos precisos. Segundo o pesquisador, a colagem seria um jogo com base nos significantes e na materialidade. A presença de materiais diversos e heteróclitos garantiria a abertura significante da obra, impossibilitando a determinação de uma ordem, uma lógica, ou um sentido unívoco. Todas as propriedades da colagem nas artes plásticas valeriam para a literatura e o teatro (escritura e encenação): “Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc.” (Pavis, 2011, p. 52).

Sobre esse aspecto particularmente, há um trecho na dramaturgia de Maria, por exemplo, construído a partir das mensagens reais de um grupo de *WhatsApp*, do qual Maria participa, que foi formado apenas por puérperas de parto natural. A atriz selecionou algumas mensagens e criou uma cena impressionante na qual interpreta todas as puérperas do grupo dialogando caoticamente, com opiniões e situações completamente distintas:

ADM
Olá, pessoal! Aqui, a gente pode falar sobre o monotema do momento: o bebê!
TALITA
Que bom!! Amei a ideia! Eu sou a mãe de Marco Antônio!
SAMANTA
Eu sou a mãe de Vicente. No meu primeiro puerpério, eu não tive uma rede de apoio. Minhas amigas todas optaram por cesárea eletiva.
BIANCA
Eu sou a mãe de Zoé, a única a fazer parto natural na família.
ADM
Oh, meninas, pena que eu criei o grupo só hoje. Se não, tinha colocado as informações do mamaço de sábado. Ótima oportunidade pra sair e ver o mundo!
BIANCA

¹ Segundo Teixeira Coelho (2001, p. 96-97), trata-se de um processo que consiste em dispor blocos de significação contiguamente sem que fique evidente a relação que os reúne. Não apenas não se explicita essa relação como, frequentemente, ela não é previamente conhecida por quem analisa nem por quem cria. A parataxe dispõe os conteúdos lado a lado, numa dinâmica de coordenação, e não de subordinação. Assim, convoca a recepção a se interrogar sobre o sentido e contribuir ativamente na produção de sua significação. Para Coelho (2001), a parataxe seria o procedimento de análise e de construção poética privilegiado pela pós-modernidade, embora a poesia sempre tenha utilizado esse recurso. Segundo o teórico, o que haveria atualmente seria a intensificação do uso desse processo.

Ai, gente, eu não saí ainda. Mas confesso que estou feliz na masmorra.
SAMANTA
Outro dia eu fui na farmácia com meu marido, parecia que era outra vida, eu vi o mundo de outra forma!
MARIA
Meninas, tô considerando seriamente dar chupeta a meu filho. Pela paz da família.
BIANCA
Maria, você amamenta em livre demanda? Isso ajuda muito.
SAMANTA
Maria, eu dei chupeta a minha mais velha com uns 15 dias. Um dia lá de desespero, a menina seis horas no peito, quer saber? Foi um sucesso. Enfiei a chupeta e ela dormiu tranquila.
TALITA
Ah, gente, eu também dei chupeta a Marco Antônio. Eu chorei dois dias antes de dar. Eu pensava na chupeta e chorava.
ADM
Meninas, não se culpem. A gente tá fazendo o melhor que pode. Vão dormir! [...] (Menezes; Sanches, 2023, p. 21).

Já em outra cena, são coladas diferentes falas da própria mãe de Maria, conselhos muito irreverentes sobre como a filha deve lidar com o puerpério e com o recém-nascido. Também há uma cena em que Maria interpreta as conversas presenciadas por ela numa aula de ioga para gestantes. Com essa dinâmica, durante todo o espetáculo, a dramaturgia cola conteúdos de diferentes origens e naturezas: ficcionais, reais, pessoais e públicos. Ao reunir elementos heterogêneos, a colagem convida o leitor/espectador a se interrogar sobre o sentido dessa reunião, a questionar o gesto que os cola. Assim, configura-se como uma estratégia dramatúrgica que “[...] se recusa a fixar uma obra num sentido único, a apresentar uma ideia acabada de mundo, preferindo abri-lo à pluralidade de interpretações [...]” (Baillet; Bouzit, 2012, p. 123).

No caso de *Maria ao vivo!*, o desvio de colagem funde-se, ou confunde-se, com a pulsão rapsódica já mencionada anteriormente. A diferença talvez seja que, enquanto o termo colagem valoriza o gesto de aproximação de materiais heterogêneos, a noção de pulsão rapsódica abarca também a diversidade de enunciação, tons e estilos, inclui a alternância entre os modos dramático, épico e lírico, entre outros aspectos.

Rompendo com a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico e do lírico, o drama moderno e contemporâneo pratica a tensão dos três grandes modos poéticos. Sua divisa poderia ser a seguinte fórmula de Mallarmé: “Aliar, mas não confundir”. A peça não se resume mais a uma “grande colisão dramática”; ao lado de momentos puramente dramáticos, baseado em conflitos interpessoais, há momentos épicos de puro olhar objetivo sobre o mundo, sobre a humanidade tomada em seu conjunto, e ainda outros momentos, líricos, de diálogo entre eu e eu, e entre eu e o mundo (Sarrazac, 2017, p. 255).

A presença de traços líricos na rapsódia poderia ser considerada uma diferença em relação à colagem e à montagem – noções ligadas originalmente ao domínio do épico. Ou talvez apenas em relação à montagem, já que defendemos em trabalho recente (Sanches, 2024) que a colagem pode se configurar tanto como desvio épico quanto como desvio lírico, pois seu gesto de associação livre tende a deixar o sentido indeterminado, convida a recepção à pluralidade de questionamentos e interpretações, convoca a subjetividade do artista e do

leitor/espectador – potencializando a dimensão lírica da obra. O fato é que, em peças como *Maria ao vivo!*, as estratégias de rapsódia e colagem são indissociáveis e indiscerníveis. Se pensarmos bem, mesmo na área da música, o termo rapsódia se mistura com a colagem, pois se refere a um tipo de composição múltipla e fragmentária, criada a partir de outras canções. Em síntese, rapsódia como uma espécie de colagem musical. O que nos interessa, entretanto, não é classificar as obras em uma ou outra categoria e, sim, usar essas noções para reconhecer e refletir sobre suas poéticas e particularidades.

Nessa perspectiva, acreditamos que as estratégias líricas podem servir como importantes chaves de leitura do emergente na cena contemporânea, uma vez que os recursos épicos da dramaturgia, durante o século XX, foram exaustivamente explorados por artistas e teorizados por certas correntes críticas que os supervvalorizaram em detrimento dos desvios líricos. As emersões líricas nunca deixaram de ocorrer nos textos dramáticos, mas foram encaradas negativamente por muitas correntes de orientação marxista (cujo mais ilustre representante é o teórico húngaro Peter Szondi) que apostaram no devir épico como o futuro promissor do drama, associando os recursos líricos à predominância de um subjetivismo na obra, o que representaria visões de mundo individualistas, burguesas, sentimentais e/ou melodramáticas. Segundo Sarrazac, não precisaríamos dispensar as contribuições desses estudiosos, mas reavaliar seus preconceitos:

[...] não há necessidade de alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições “ideológicas” de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht, Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o “dramático” (não mediatisado pelo “épico”) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como “subjetivismo” (Sarrazac, 2012, p. 30).

Nesse horizonte, um vasto campo de reflexão sobre o lírico nas escritas dramatúrgicas ficou por ser explorado. Os trabalhos da professora Cleise Mendes – *O drama lírico* (Mendes, 1981) e *A ação do lírico nas dramaturgias contemporâneas* (Mendes, 2015) – e outros que dialogam com Mendes, como *Dramaturgias de desvio* (Sanches, 2023) e *Desvios líricos do drama* (Sanches, 2024), são referências brasileiras de contribuições.

Essas perspectivas apontam para outro desvio lírico que também é muito recorrente na cena contemporânea e está presente na estrutura dramatúrgica de *Maria ao vivo!*: o monodrama. Em seu espetáculo-solo, Maria apresenta suas ideias e sentimentos sobre diferentes acontecimentos de sua vida. Mais do que representar uma ação, dramatizar uma história, a dramaturgia configura, sobretudo, a encenação de um pensamento. O que ocorre em cena não corresponde a uma ação dramática propriamente, antes, consiste na encenação do ponto de vista de Maria sobre diversos acontecimentos e assuntos: são as suas ideias e percepções, seu mundo interior que é posto em cena, no texto e no espetáculo. Nisso consiste o monodrama basicamente – uma estratégia que constrói a cena como projeção de uma subjetividade. Daí sua associação ao gênero lírico: “A peça é centrada na figura de uma pessoa da qual se exploram as motivações íntimas, a subjetividade ou o lirismo” (Pavis, 2011, p. 246).

Segundo o teórico Joseph Danan (2012), colaborador do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, o monodrama diferencia-se do monólogo, pois trata-se de um “drama de um só”, uma dramaturgia em primeira pessoa, mas com a presença e confronto de múltiplas vozes,

ou seja, o monodrama é polifônico. Mesmo com a cena construída a partir da projeção de uma subjetividade, ecoam nessa visão, nessa subjetividade, as muitas vozes que lhe atravessam, às quais responde ou apela, ou com as quais se relaciona de alguma forma. Diversas vozes, cenas, personagens e acontecimentos podem existir num monodrama, como em qualquer peça, mas o que torna a dramaturgia monodramática é apresentar tudo isso como uma projeção, visão, sensação e/ou imaginação de alguém – antes de tudo, o monodrama é o enquadramento subjetivo. Essa subjetivação monodramática torna instável qualquer referencialidade da dramaturgia (ação, personagem, diálogo, tempo e espaço); impede tanto a predeterminação quanto a fixação do sentido; estimula a desconfiança de qualquer coisa dita e dada como certa ou como verdade na cena.

O monodrama pode ser considerado [...] equivalente dramático do monólogo interior surgido em 1887 com o romance [...] a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribui para emancipar, na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo (Danan, 2012, p. 113-115).

Essa “forma-desvio” pode se configurar como a subjetividade do autor, mas também de uma ou de várias personagens. Há monodramas mais ou menos dotados de verossimilhança, assim como há aqueles completamente inverossímeis, fantásticos, oníricos, surrealistas – nesse caso, podem ser chamados de “jogo de sonho”. O dramaturgo sueco August Strindberg foi um dos pioneiros nesse tipo de peça, o “jogo de sonho”, que tende a desafiar a teatralidade e instalar muitas possibilidades e dúvidas sobre a sua realização espetacular. Referindo-se à relação das tecnologias da cena com o desenvolvimento da escrita monodramática, o teórico Joseph Danan também menciona Strindberg:

[...] outros, e principalmente Strindberg, passaram por isso, os quais, conduzindo o teatro para o campo da intrassubjetividade, viram-se obrigados, no mesmo movimento, a inventar os meios formais de uma exploração da interioridade sem precedente no teatro, nas obras de natureza monodramática (ainda que a estas não se atribuíssem tal nome) (Danan, 2012, p. 114).

É possível também fazer uma aproximação entre o monodrama e a rapsódia, na medida que, em ambas as estratégias, o pensamento do autor(a) e seu modo de costurar e descosturar as cenas tendem a constituir o conteúdo principal da dramaturgia. O conflito que instala a tensão e motiva o diálogo entre personagens, desdobrando-se em acontecimentos encadeados que compõem uma ação dramática, não tem a mesma importância para a dinâmica desse tipo de composição dramatúrgica, o que está em jogo no monodrama e na rapsódia é a encenação de um pensamento:

[...] não é mais [...] a ação quem comanda, mas o ponto de vista do autor-*compositor*, uma espécie de princípio filosófico difuso: o *pensamento* da peça. [...] o movimento da obra não procede mais da ação que avança, conforme o princípio dialético hegeliano, mas do poder que tem o rapsodo de interromper a ação, de suspendê-la e, sobretudo, de ali interpolar, praticamente sem limites, todas as

cenas paralelas, todas as digressões, todos os comentários que julgar oportunos. O rapsodo não tem a preocupação da forma (Sarrazac, 2017, p. 277).

É oportuno contextualizar que o “rapsodo” mencionado por Sarrazac na citação anterior corresponde à pulsão rapsódica encontrada nos textos, trata-se do gesto rapsódico do *scriptor* da peça (Ubersfeld, 2005, p. 162), também chamado de arquienunciador (Maingueneau, 1996, p. 160), ou locutor do discurso (Ducrot, 1987, p. 192). Em síntese, refere-se à instância criativa, à fonte enunciativa da obra. Não se trata da pessoa física do autor, tampouco refere-se à presença de um narrador nas intrigas (embora isso ocorra em muitos casos). O que é digno de nota é o fato de esses desvios construírem a cena como expressão/projeção/percepção de uma subjetividade, de um ponto de vista, de um mundo interior, transbordando assim aquela que seria, segundo as poéticas tradicionais, a dimensão lírica do drama.

Uma comédia lírica

Maria Menezes, embora reconhecida por sua versatilidade, tornou-se popular principalmente por conta de sua veia cômica – que não está restrita às artes cênicas. Mesmo na sua vida pessoal, é visível como seu humor se expressa num modo bem singular de lidar com as pessoas e situações, o que tende a despertar a simpatia e a admiração de seus interlocutores. Naturalmente, o seu solo autobiográfico seria uma comédia. A particularidade foi sua peça configurar-se numa comédia tão lírica. Os desvios já mencionados – que se referem à composição da intriga e não são característicos de nenhum subgênero dramatúrgico específico (comédia, tragédia, drama “sério” etc.), sem dúvida colaboraram para esse lirismo. Mas há também momentos na dramaturgia em que o tom da voz, a atmosfera cênica e até mesmo a forma do texto/fala ganham contornos líricos explicitamente acentuados. Isso ocorre em muitos trechos pontuais do espetáculo e em todo o ciclo da maternidade de maneira geral, mas há uma sequência lírica específica que surge como um contraponto na dinâmica cômica do resto da dramaturgia. Essa sequência envolve as cenas anteriores ao parto, o parto em si e o início do pós-parto, ou puerpério.

Primeiro, Maria começa a se movimentar em torno da máquina de lavar e a narrar seu parto. Ela conta que fazia movimentos recomendados por sua doula no hospital. A movimentação se desdobra numa espécie de dança, ao som de uma música composta para o espetáculo, na qual ouvimos as respirações e os sons de Maria, captados na referida ocasião. O marido de Maria, músico e compositor, no dia do nascimento do filho, ficou sensibilizado com os sons emitidos por Maria e resolveu gravá-los. Esse material foi usado na composição da trilha sonora para esse momento da peça. A cena do parto é concluída com a entrada de Maria na máquina. A luz escurece, há um longo silêncio e Maria finalmente surge, segurando uma trouxa de roupa pequena como se fosse um bebê. Fala mais baixo, como se não quisesse acordar a criança e faz comentários sobre o “ciclo do puerpério”. Conta sobre sua emotividade nessa etapa e a preocupação que passou a ter com todas as crianças do mundo:

Mudou meu sono para sempre. Parece que ligou um botão. Hoje eu vivo em vigília eterna. E ainda por cima virei mãe da humanidade. Tudo me emociona. Quero

resolver o problema de todas as crianças. Quero pedir desculpas a todos que estão chegando no mundo.
Desculpe por você ter que se preocupar com o que comer.
Desculpe por você passar a manhã toda no sol, no colo da sua mãe, na sinaleira.
Desculpe, porque você tem todas as telas, mas os adultos não têm tempo pra você.
Desculpe porque não tem vaga para você na escola.
Desculpe por você ter caído do prédio enquanto sua mãe trabalhava passeando com o cachorro da patroa.
Desculpe porque sua tribo foi dizimada.
Desculpe porque sua escola foi invadida.
Desculpe porque sua cidade foi inundada.
Desculpe por você ter esse olhar tão duro, com só um restinho de inocência.
Desculpe.
Essa sensação começou no puerpério e não acabou nunca mais (Menezes; Sanches, 2023, p. 18).

Como é possível perceber, seja como estratégia na estruturação da intriga (rapsódia, colagem e monodrama), seja como estratégia de composição do diálogo (conteúdos e formas das falas/enunciação), ou mesmo como desvio lírico de encenação que se reflete em toda a performatividade da cena – visualidade, dispositivo cênico, movimentação, tom da voz e interpretação da atuante – o espetáculo é uma comédia cheia de lirismo e que, embora muito divertida, vem sensibilizando muitas plateias, emocionando espectadores e, em alguns casos, provocando até mesmo algumas lágrimas – tanto na atriz em cena quanto em algumas pessoas do público.

Essa particularidade da montagem tem sido, majoritariamente, encarada como um aspecto positivo do trabalho pelos espectadores, equipe criativa e também pelo meio teatral, estudiosos e colegas de área. No entanto, curiosamente, segundo depoimento da atriz, há na equipe de produção quem não considere esses traços positivos para o desempenho comercial da montagem. Segundo essas opiniões, o lirismo da montagem teria valor artístico e conferiria prestígio ao trabalho no meio teatral, mas, em compensação, tiraria algo de seu potencial como entretenimento. Uma comédia mais “escrachada” teria maior apelo popular, interessaria às maiores parcelas da população e seria mais apropriada para o público de Maria Menezes.

Sabe-se que a primeira temporada teve todas as suas sessões esgotadas, mas as outras temporadas, embora com bom desempenho de bilheteria, não chegaram a esgotar todos os ingressos como na primeira. Para parte da equipe de produção, isso é atribuído ao lirismo dessa comédia em particular. Obviamente, essa é apenas uma hipótese. O que nos interessa para o escopo deste artigo diz respeito a algo que fica evidente nesse debate: uma aparente contradição entre os aspectos líricos e cômicos da dramaturgia. Podemos considerar os traços líricos da obra como desvios em relação ao subgênero escolhido, a comédia? Em que sentido o lírico poderia tirar a potência do cômico?

O lírico e a catarse na comédia

Para abordar essas questões, tomemos como referência o estudo da teórica e dramaturga Cleise Mendes, desenvolvido em seu doutorado e publicado no livro *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (Mendes, 2008). A obra, que foi indicada ao Prêmio Jabuti na categoria

Teoria e Crítica Literária no ano de seu lançamento, apresenta uma reflexão original sobre a dramaturgia cômica, seus recursos e seus modos de ação sobre a recepção, a partir de teorias relacionadas à comicidade, ao humor, ao chiste e ao fenômeno do riso.

Grosso modo, o estudo considera a catarse como “função geral do efeito dramático” (Mendes, 2008, p. 7). Em outras palavras, a catarse é a produção dos afetos/efeitos na plateia, a comoção do público, ou certa forma de empatia/comunhão que ocorre entre a recepção e a obra. Trata-se de um processo e de um acontecimento:

O processo catártico parte da emoção e a ela retorna, mas nesse percurso possibilita uma aventura de natureza afetiva e intelectual a um só tempo. [...] O que pode eventualmente impedir o efeito catártico, não é um impedimento que esteja *na* obra ou *no* receptor, mas no encontro entre eles. Não se pode atribuir ou debitar o efeito catártico a uma determinada construção dramatúrgica, pois isso implicaria fixar suas – sempre em certa medida imprevisíveis – condições de recepção.

A obra dramática pode apenas propiciar certas disposições de ânimo e desafiar o surgimento de ideias e juízos. Mas é preciso que o repertório imaginário do fruidor comporte a situação que lhe é reapresentada para que a comunhão aconteça. [...] Disso decorre que não existe um drama constitutivamente ‘anticatártico’, por mais que ele seja ‘anti-aristotélico’ [...] A relação não-catártica implica, pois, uma *falência* no contato entre o receptor e a obra dramática. O oposto da catarse não é a distância crítica, como pensou Brecht, mas a *indiferença*. [...] a catarse (se e quando procede ou acontece) conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador (Mendes, 2008, p. 7-12).

Essa perspectiva amplia significativamente a abordagem da catarse, originalmente associada apenas à tragédia, indicando a ocorrência potencial do fenômeno em qualquer expressão dramática e, em particular, na comédia. Também tem o mérito de abordar a catarse como processo em que a participação afetiva do fruidor está articulada com um movimento crítico-cognitivo, “[...] uma aprendizagem [...] de tipo especialíssimo, que não separa sensações e conceitos, gozos e valores, mas conjuga-os ludicamente, no todo de uma experiência” (Mendes, 2008, p. 35).

Ao escolher a catarse cômica como objeto de estudo, o trabalho acaba por desenvolver uma ampla reflexão sobre a comédia e suas estratégias, inclusive desmascara os preconceitos que submeteram o gênero cômico à desvalorização teórica e ao rebaixamento crítico em relação ao trágico, a chamada “ingrata topografia da comédia”, tópico do segundo capítulo do livro. Esse fato sempre desestimulou a realização de estudos específicos sobre o tema.

Mas, afinal, qual seria a catarse na comédia? Quais as particularidades do modo cômico de ação sobre a recepção e o que isso proporciona?

Segundo Mendes, o que o comediógrafo visaria conquistar é a participação do público num jogo cujo objetivo é o de deixar cair “[...] o maior número possível de máscaras” (Mendes, 2008, p. 84). Na comédia, existiria um traço comum que não diz respeito ao que é representado, mas sim a um certo modo de ação que não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo:

Mas “o baixo” não é tanto aquilo que se representa (vícios, desvios, falhas, referência a “partes inomináveis” etc.) quanto o ângulo de onde parte a visão. O olhar

cômico desconfia das “altitudes” e produz um gesto de rebaixamento, no sentido de que puxa para baixo tudo que cai no seu ângulo de visão (Mendes, 2008, p. 25).

Para Mendes, a força cômica submete qualquer tipo de alvo aos seus recursos de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desmascaramento, desestabilização. O método cômico consiste em “puxar o tapete”, duvidando sistematicamente do real e da verdade. Para isso, valem todos os poderes da fantasia, do inverossímil, da negação da causalidade. O cômico não tem pudor de apresentar conceitos profundos, eventos catastróficos, ou sentimentos dolorosos de “pernas para o ar” (Mendes, 2008, p. 209). Disso decorreria inclusive a avaliação política da comédia, historicamente oscilante entre o desdém e a proibição.

Já do ponto de vista da recepção, o estudo indica que o cômico e o riso produzem uma espécie de prazer, de alívio, de descarga de emoções que nos liberta momentaneamente de uma racionalidade estreita, fruto não só das exigências sociais de uma lógica adulta, mas também do forte laço ideológico estabelecido entre disciplina e conhecimento, dor e reflexão, seriedade e verdade, sofrimento e transcendência, uma espécie de mistura cristã-platônica que ainda permanece produzindo seus efeitos:

Há grandes possibilidades de alegria no modo cômico de responder ao mundo, nessa espécie de desvio de rota que nos aproxima da antiga pátria da infância: uma fala zombeteira que se mantém “ao lado”, parodiando os discursos sérios e “verdadeiros”; fantasia de triunfo, exorcizando os fantasmas que nos assombram nos muitos palcos internos e externos desdobrados por nossa imaginação, nosso desejo, nossa falta onipresente. Na catarse cômica podemos abandonar por instantes a verticalidade paralisante que nos *crucifica* [...] (Mendes, 2008, p. 218).

Para isso, a comédia demandaria uma espécie de adesão emocional do espectador apenas parcial. Enquanto que, na tragédia ou no drama sério, pressupõe-se a identificação da plateia com o herói – o que produziria afetos de piedade e de terror à medida que o herói sofre – diferentemente, na comédia, o espectador se identifica com a personagem de modo que haja uma simpatia, mas não uma identificação total. Caso contrário, a recepção teria piedade, ou sofreria com os infortúnios da personagem cômica e, assim, não haveria riso, ou graça. Para que as situações possam ser consideradas ridículas, é necessário certo distanciamento dos espectadores – que se divertem com as imprudências da personagem cômica, com seus modos irreverentes de lidar com o real, mas também desejam e se alegram com suas desventuras e punições. Por isso, não se trata de um distanciamento absoluto, ou de uma postura impassível, fria, ou mesmo majoritariamente crítica, como proposta por Brecht (que, aliás, utilizou muitos recursos cômicos em suas peças):

A catarse operada pelo cômico depende também de uma semi-adesão emocional à personagem [...] ao mesmo tempo em que sente o alívio de projetar-se em alguém que é livre para agir de modo infantil e insensato, o espectador aguarda, à distância, que esse alguém pague por esse privilégio (Mendes, 2008, p. 6).

A hipótese que levantamos aqui é a de que essa postura receptiva, de manter-se um pouco à distância, tão característica e apropriada para os espectadores nas comédias, entraia em contraste com a fruição lírica a qual demanda uma postura receptiva diametralmente

oposta, que implica numa disposição anímica de total identificação do leitor/espectador não apenas com as personagens, mas com o Eu Lírico que se expressa, ou com a própria linguagem.

É o efeito de uma arte que nem nos retém como a épica, nem excita e causa tensão como a dramática. O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. [...] poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma “disposição anímica”; tudo isto indica que em poesia lírica não há distanciamento (Staiger, 1997, p. 49-51).

Sob essa visão, embora não seja incomum encontrá-los em comédias, os traços líricos não contribuem necessariamente para o efeito cômico e para o riso, pelo contrário, o lirismo parece estimular na recepção, em último grau, o choro. No caso de Maria, os momentos mais líricos do seu espetáculo, aqueles em que o tom se torna bastante poético e a linguagem fica ainda mais subjetiva, estabelecem uma atmosfera que inibe o riso imediatamente na plateia, fenômeno de fácil percepção por qualquer espectador da peça. Tanto que o momento em que as risadas cessam totalmente e um silêncio profundo se instala no público é na cena em que a própria Maria se emociona de fato e às vezes chora: a cena em que ela pede desculpas a todas as crianças. Como indicado por Staiger (1998) na citação anterior, para que isso ocorra, a disposição anímica da recepção deve estar afinada com a do Eu Lírico, nesse caso, da autora/personagem/atriz.

Considerações finais

Para concluir, gostaríamos de destacar uma diferença entre os traços líricos mencionados e suas possíveis implicações na recepção. Aqueles que dizem respeito à tessitura do diálogo, à linguagem e ao tom das réplicas, cujo clima poético é instalado pela performance da atriz, nos parecem os mais rápidos em emocionar o público e, assim, fazer as risadas pararem imediatamente e a atmosfera cômica ser interrompida. Já os desvios de monodrama, colagem e rapsódia, que se referem à composição da intriga, ou seja, se referem à estrutura da dramaturgia, esses desvios, embora de tendência lírica, não parecem entrar tanto em contradição com o cômico, pois não predeterminam os tons, as atmosferas, as formas e os conteúdos das enunciação. Esses desvios operam sobretudo na articulação das cenas e no enquadramento do que é encenado. Com seus diferentes modos de agenciamento, alguns comentados anteriormente, acabam funcionando como estratégias de permanente desestabilização do sentido, da lógica e da linearidade, por meio dos seus deslocamentos, interrupções, condensações, inversões e associações livres. Logo, não impedem o riso e podem até colaborar com o prazer cômico na medida em que também tendem a proporcionar ao espectador certa liberação da “camisa de força” da lógica adulta, da linearidade, do sentido unívoco, da objetividade e da racionalidade.

Por fim, é importante mencionar que o espetáculo de Maria, ainda que marcadamente lírico, trata-se de uma comédia que obteve êxito em arrancar muitas gargalhadas de inúmeras plateias. Consideramos que, se o lirismo pode diminuir ou eliminar a distância necessária à apreciação da construção cômica, implicando em pontual ausência de risos, por

outro lado, essas alternâncias entre momentos de maior comoção e momentos de maior distanciamento, ou relaxamento, podem, justamente por contraste, intensificar a experiência da fruição cômica de outras maneiras, conferindo-lhe outras nuances, dimensões, dinâmicas, que explicitam sua autorreflexividade pelos caminhos alternativos do lírico, desvios das estratégias épicas e dramáticas, escritas de tortuosas linhas por onde se dão os movimentos da subjetividade. Essas emersões líricas na dramaturgia, e na comédia em particular, são apenas algumas possibilidades das inúmeras misturas, contágios e transbordamentos próprios da produção contemporânea.

Idealizar que uma comédia seja “absolutamente cômica”; que um narrativa seja “totalmente épica”; um poema seja “completamente lírico” e um drama “rigorosamente dramático”, seria aderir ao antiquado princípio clássico da pureza de gêneros e ignorar, ou condenar, as estratégias e poéticas de desvio, tão presentes nas dramaturgias modernas e contemporâneas, e que apontam para a emergência de outros princípios a serem valorizados no nosso tempo, como a hibridez, a multiplicidade, a diversidade e a subjetividade.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. *Montagem e colagem*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- DANAN, Joseph. *Monodrama (polifônico)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113-115.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 3 jan. 2025.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 323-342.
- HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. *Rapsódia*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.
- KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça conferência. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 5, p. 209-214, 2005. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v5iop209-214. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57280>. Acesso em: 5 jan. 2025.

MAINIGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica)

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p5-15. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 5 jan. 2025.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.

MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: CED UFBA, 1995.

MENDES, Cleise Furtado. *O drama lírico*. ART Music Review, Salvador, v. 2, n. 2, p. 47-67, jul./set. 1981.

MENEZES, Maria; SANCHES, João. *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*. Texto do espetáculo homônimo. Salvador: Não publicado, 2023.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANCHES, João. *Dramaturgias de desvio*. Salvador: EDUFBA, 2023.

SANCHES, João. *Desvios líricos do drama*. In: et al., Paulo Ricardo Berton. Dossiê Escrita Dramática. *Dramaturgias*, [s. l.], n. 25, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/54089>. Acesso em: 2 jan. 2025. p. 198-216.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Estudos, 348)

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. (Biblioteca Tempo Universitário, 16)

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.