

AGRESTE: O PARADIGMA DA FORMA HÍBRIDA¹

Prof. Dr. Luís Cláudio Machado² (UNISO)

Resumo:

Com base no conceito de 'narraturgia' de José Sanchis Sinisterra e escritos de Michel Issacharof, uma abordagem da peça de Newton Moreno a partir das relações entre os gêneros narrativo e dramático. Longe de pertencer ao teatro-narrativo ou de ser simples narração do drama, *Agreste* conjuga uma mistura de gêneros, coloca a narração no cerne do diálogo e consegue renovar o estatuto do personagem, o do ator e o lugar do espectador.

Palavras-chave: Teatro brasileiro – dramaturgia contemporânea – mistura de gêneros – ‘narraturgia’

O pernambucano Newton Moreno é tido como um dos dramaturgos mais líricos do teatro brasileiro atual e os críticos parecem concordar que, na sua já ampla produção, *Agreste* representa uma peça de voos poéticos mais altos. É absolutamente inegável o lirismo de Moreno, diríamos uma marca do seu *dna* de autor, a atravessar praticamente toda sua obra e, nesse aspecto, no conjunto, as peças *Berço de Pedra – fragmentos sobre a infância e a maternidade* (inédita) e *Dentro* – texto escandalosamente poético, na linhagem do lirismo de Jean Genet –, também merecem destaque.

Estreou como dramaturgo com *Deus sabia de tudo e não fez nada* (2000), que explora as relações entre sexualidade e teatro para discutir o preconceito dentro e fora da comunidade gay; *Body Art – Díptico* (2001-2003) projeto dramaturgicamente composto por duas peças curtas: *A cicatriz e a flor* e *Dentro*, histórias de amor como um ato sacralizado regido por códigos internos aos *body-modificadores*, na primeira delas e aos *fist-fuckers*, na segunda; *Agreste - Malva-Rosa* (2004) na sequência, que nas palavras do autor, “*ganha sua forma definitiva após esses textos iniciais e carrega consigo algumas heranças temáticas e formais.*”³ Escreveu também *A Refeição*; *Assombrações do Recife Velho*; *Memória da Cana*; *As Centenárias*, *Maria do Caritó* e *O Livro* entre outras. Radicado em São Paulo desde 1990, cidade sede do grupo *Os Fofos Encenam*, do qual é integrante. *Agreste* estreou dia 15 de janeiro de 2004⁴, em São Paulo e nesse mesmo ano recebeu o prêmio Shell de melhor texto e da Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA, os prêmios de melhor espetáculo e o de melhor autor.

No presente artigo queremos tratar da peça na sua relação com o outro dos

1 Este texto é parte de um projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado: “*A herança do futuro: retrato da dramaturgia brasileira contemporânea*”. Desenvolvido na UNICAMP, sob a supervisão da Prof^a Dr^a Cláudia Mariza Braga, com financiamento da FAPESP e conclusão prevista para agosto/2012.

2 Professor do curso Licenciatura em Teatro: Arte-Educação da UNISO – Universidade de Sorocaba.
e-mail: luis.machado@prof.uniso.br

3 MORENO, Newton. *Agreste: Uma nostalgia das origens. Algumas/rápidas considerações sobre o processo criativo do texto Agreste*. In: Revista SALA PRETA, Nº 4, 2007, pg. 94.

4 Pela Cia Razões Inversas, com Joca Andreazza e Paulo Marcelo, dirigidos por Marcio Aurelio.

gêneros literários: o narrativo, que, segundo Hans-Thies Lehman é “*um traço essencial do teatro pós-dramático [...]*,” o que faz com que o teatro se transforme no “*lugar de um ato de contar[...]*”.⁵ O teórico alemão lembra que tal forma de teatro distingue-se categoricamente da epicização de processos ficcionais e do teatro épico, embora, ao mesmo tempo, apresente pontos em comum. A peça brasileira caberia nesta categoria estética do chamado teatro pós-dramático, no sentido de ser um teatro que se constrói, que não dá uma fórmula. Mas o olhar de Lehmann introduzindo o termo ‘teatro pós-dramático’ para se referir às profundas mudanças nos modos de empregar os signos teatrais é apenas mais um dos múltiplos olhares para o que ocorre no teatro contemporâneo.

A memória regeu e conduziu a origem de *Agreste* que, segundo Moreno, surgiu a partir das histórias contadas por uma amiga, do período em que esta trabalhou com orientação sexual de mulheres camponesas no sertão. Relatos acerca do desconhecimento das mulheres sobre si mesmas, da grande ignorância do que significam chamaram a atenção do dramaturgo:

A cada retorno à cidade do Recife, contava-me assustada do desconhecimento que essas mulheres tinham de seu corpo, que elas tinham de sua sexualidade, de sua máquina-corpo, do silogismo tortuoso de sua feminilidade. Aterrorizava-a a ignorância que essas mulheres tinham de si.”⁶

Agreste representa o encontro de duas vertentes das preocupações estéticas do autor, o homoerotismo e o teatro, além da cultura popular nordestina, sua fonte matriz. Assim podemos resumir sua ação: no árido sertão nordestino, um casal de lavradores, os mais humildes, descobre o amor e foge para poder vivê-lo. Encontro amoroso feito de silêncio e medo, até a morte do marido. Ferida pela perda, sem entender a dimensão de seus atos, a esposa acaba vítima da intolerância, após descobrir, no velório de seu marido, que este, na verdade, era uma mulher. Os habitantes do lugar ateiam fogo ao casebre em que viveu o casal, onde a mulher velava o ‘marido’.

O teatro sempre teve suas doses narrativas incorporadas e desde os coros no teatro grego, que introduziam a narração no drama, são muitos os exemplos. Em *Fedra* de Racine, a famosa “narrativa de Thérémène” é apresentada como o modelo da narração na cena clássica francesa. Contar a morte de um jovem arrastado por cavalos assustados com um monstro marinho explica-se facilmente em 1677, primeiro pela dificuldade material da representação de tal cena, depois pelas exigências da unidade de lugar.

Este eterno transitar entre drama e narrativa, entre *mimesis* e *diégesis* ressurgiu como diferenciador da modernidade mais raivosa. O que começou na dramaturgia inglesa, por exemplo, como retorno ao texto dramático tradicional e realista com os textos de Martin McDonagh, fundiu-se com o hipersensível mundo dos “textos para a cena” de Sarah Kane ou Mark Ravenhill, cujos personagens são seus contemporâneos imediatos: débeis em seus sentimentos e crises existenciais, desencantados e decepcionados com o mundo confuso e convulsivo. Na dramaturgia francesa autores como Michel Vinaver e Bernard-Marie Koltès outorgaram à palavra autonomia frente à

5 LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo : Cosac & Naify, 2007, p. 185.

6 MORENO; 2007: 93.

sua interpretação cênica por meio de confrontos de monólogos que tentavam coexistir. Talvez nestes exemplos encontremos os antecedentes do que ultimamente José Sanchis Sinisterra – autor que reflete este retorno à palavra, ao narrativo no teatro – denomina “Narraturgia”, conceito que retomaremos mais adiante.

Elemento constitutivo da linguagem dramática, a narração no teatro, convocando no campo do discursivo a heterogeneidade da narrativa, pelo choque destes dois modos da *mimesis* (dramática *versus* épica), cruza um buraco negro na ficção. Porque o espaço-tempo invisível e convocado pela narrativa é, *a priori*, de um ponto de vista teórico, mais crível que o espaço-tempo representado, que se oferece à visão do espectador.

Em *Agreste*, que está longe de pertencer ao teatro-narrativo ou de ser uma simples narração do drama, narrativa e diálogo mantém um laço estrito e ambíguo; as especificidades genéricas de cada um nutrem o outro, assim, a peça conjuga uma mistura de gêneros, colocando a narração no cerne do diálogo conseguindo renovar:

- **o estatuto do personagem:** normalmente, num texto de teatro, encontramos entre as primeiras rubricas paradramáticas, a chamada lista dos personagens. Aqui, ela não existe, temos apenas menção de que o personagem é um *narrador*, ou seja, um papel, a princípio, não associado ao gênero dramático;

- **o estatuto do ator:** já que não interpreta um personagem, de certa forma é o próprio diretor da cena, como indica o final da primeira e longa rubrica: “*Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena.*”⁷;

- **o lugar do espectador:** por sua vez, este a vivencia num clima de contação de histórias. Somente com a presença de dois atores (no caso da primeira montagem), o espectador consegue visualizar, além da história deste casal num casebre, todo um mundo externo, no caso uma cidadezinha sertaneja com suas figuras tradicionais: padre, coronel, etc.

No teatro, podemos distinguir o que é e o que não é mostrado em cena, o espaço cênico e o extra-cênico, o visível e o invisível. A essas duas facetas de uma só realidade, a esse perceptível que se opõe a um não-perceptível, Michael Issacharoff vai propor a denominação de *mimético* e *diegético*, equivalente teatral da dicotomia *showing/telling* em narratologia:

L’espace mimétique, représenté sur scène, est perçu par le public. L’espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale. En d’autres termes, l’espace mimétique est transmis directement, tandis que l’espace diégétique est médiatisé par le langage verbalisé donc et non visualisé. Est également espace diégétique la référence explicite au visible (décor, accessoires, etc.)...

8

7 MORENO, Newton. *Agreste; Body Art; A Refeição*. (Col. Palco Sur Scène). São Paulo : Aliança Francesa; Consulado Geral da França em SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, p. 18.

8 ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. : , 1985, pp. 72-73: “O espaço mimético, representado no palco, é percebido pelo público. O espaço diegético, ao contrário, sendo apenas referido no discurso dos personagens, limita-se a uma existência verbal. Em outras palavras, o espaço mimético é transmitido diretamente, enquanto o espaço diegético é mediado pela linguagem verbalizada e não visualmente. É igualmente diegética a referência explícita ao visível (cenário, acessórios, etc)

Ao contrário do espaço do romance, o teatral é multidimensional, ao mesmo tempo verbal e visual. O espaço mimético é percebido de maneira simultânea (cenário); o espaço diegético, fora de cena, é percebido verbalmente, de maneira linear. Para Issacharoff:

Quand ils coexistent, le diégétique complete, le plus souvent le mimétique...toute pièce est mimétique par définition: du fait de sa représentation concrète. Toutefois, il va sans dire que le mimétique peut être subordonné au diégétique, comme chez Racine, par exemple..⁹

Na tragédia clássica francesa, seus cinco atos eram divididos em três grandes partes: o prólogo (1º Ato); os episódios (2º, 3º e 4º Atos) e o êxodo (5º Ato). Um esquema semelhante pode valer para *Agrete*, que apesar de não ser dividida em atos, podemos enxergar no seu conjunto três blocos claramente identificáveis: um prólogo, um epílogo e, entre eles, um desenvolvimento. No primeiro e no terceiro blocos temos o predomínio do diegético (narrado), com grandes monólogos do *Contador* acerca da relação amorosa do casal, ou seja, de seu mundo interno, em oposição ao externo, que se manifestará na parte intermediária, o desenvolvimento, que vai da intrusão dos personagens, após a morte de Etevaldo (as vizinhas, o padre, vozes), até à interferência do último deles, o delegado.

Neste bloco com predomínio do mimético, o *Contador* passa a atuar, representando tais ‘vozes’. Seus monólogos dos outros dois blocos são, no desenvolvimento, transformados em réplicas incorporadas ao diálogo, ainda que exercendo a função de um narrador onisciente: “*CONTADOR(A)* - ...Uma vizinha sentenciou triste:” (MORENO, 2011. p. 24) ou em “ - Um minuto depois, deixou escapar...” (MORENO, 2011. p. 25) e ainda “*De costas, a viúva se perguntava*” (MORENO, 2011. p. 27)

A essa “intrusão” de um gênero literário no outro, particularmente do narrativo no dramático, José Sanchis Sinisterra¹⁰ cunhou o termo *narraturgia*, buscando resgatar esta carga narrativa dos coros antigos, pois, esta velha-nova forma da escritura dramática apela a mecanismos abandonados pelo teatro há muito tempo e que apagam as fronteiras entre narrativa e drama, para devolver-nos, renovada, uma outra possibilidade teatral: a de conhecer o pensamento dos personagens. Para Sinisterra, o termo representa:

un lapsus conceptual que, [...] quizás podría servir para indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos "géneros", el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares. Por lo que respecta al teatro, pues, no resulta exagerado afirmar que un

9 ISSACHAROF, 1985. p. 83: “Quando eles coexistem, o diegético completa, muito frequentemente, o mimético. ... toda peça é mimética por definição pelo fato de ser representação concreta. Entretanto, é necessário dizer que o mimético pode estar subordinado ao diegético como em Racine, por exemplo.”

10 SINISTERRA, José Sanchis. *Narraturgia*. In Revista Teatro /Celcit, Nº 31. Edición on-line. ISSN 1851 – 023X. Disponível em: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rte_sum.php?cod=25 Acesso em 10/07/2010.

vector narratúrgico atraviesa toda su compleja genealogía, incitando al estudioso y - ¿por qué no? - también al creador a transitar permanentemente desde un dominio al otro. ¿O acaso pueden explicarse la poesía épica y la narrativa oral, raíz de todas las tradiciones literarias, sin referirlas, en su urdimbre más íntima, a la expresividad propiamente dramática, teatral, del jugar o del cuentahistorias?¹¹

A discussão sobre a narraturgia está focada no predomínio do diegético (narrativo) sobre o mimético (dramático) e sua virtualidade cênica e, aludindo a Barthes, poderíamos dizer que a fricção entre as duas palavras encontra seu ‘grau zero’ na narraturgia. Mas, até que ponto é prosa ou é teatro esse material textual? A contundente negação da dramaticidade, na narraturgia, implicaria uma série de operações que, para validá-la, apelam à teatralidade, à “virtualidade” cênica.

O mundo diegético acima do mundo dramático. A fábula levada à sua máxima expressão na cena. A ideia é que haja um texto que seja dramatizável por atores, mas que sua estrutura seja absolutamente narrativa, que prescindia dos diálogos. Porém, o mais importante é que coisas aconteçam em distintos planos: não apenas um plano narrativo em primeira, segunda ou terceira pessoa, mas que haja personagens narrando, sentindo, dizendo o que pensam. Isso articula uma espécie de corifeu contemporâneo, onde acontecem muitos registros que não estão em função de um tempo verbal.

Na visão do diretor Marcio Aurelio¹², a peça tem uma estrutura aberta, mais de provocação que naturalista, e ele também a divide em três grandes blocos. O primeiro, o tempo mítico (“*Ele andava muito para encontrá-la.*”), acrescentemos, bloco em que predomina o pretérito imperfeito, em que tudo é indeterminado. No segundo bloco, mais focado, mais pontual e preciso (“*naquele dia, naquela manhã...*”), maior recorrência ao pretérito perfeito. O terceiro é a condição psicofísica dos personagens. “*O sol*”, “*muito tempo caminhando*”, o tempo presente domina. A pergunta é como construir isso para o espectador? Essa é a questão a desafiar todo diretor que enfrente *Agreste*.

Do ponto de vista da direção cênica, o que é muito complicado da Narraturgia é que, ao prescindir do diálogo, a estrutura dramática se torna o único reduto de onde parte a obra. Se uma peça tem muita narração, muitos detalhes, encontrar a estrutura dramática é muito complicado. Mas a boa narraturgia segue tendo conflito e segue tendo personagens, bastante identificados. Se não os tem, nada mais é que encenar algo escrito como narrativo.

A narraturgia permite, além da possibilidade de retomar e rever fábulas já instaladas nos parâmetros culturais coletivos, abordar do ponto de vista estrutural, formas de contar inovadoras, utilizando técnicas que já estavam funcionando na

11 [...]um lapso conceitual que [...] talvez pudesse servir para indagar a geografia de um território fronteiriço e impuro no qual se entrelaçam inextricavelmente ambos os “gêneros”, o narrativo e o dramático, e cuja história se estende desde as origens do discurso ficcional até seus mais recentes avatares. No que diz respeito ao teatro, não é exagero afirmar que um vetor narratúrgico atravessa toda sua complexa genealogia, incitando o estudioso e - por que não - também ao criador a transitar permanentemente de um domínio a outro. Ou acaso podem se explicar a poesia épica e a narrativa oral, raíz de todas as tradições literárias, sem referi-las, em seu urdimento mais íntimo, à expressividade propiamente dramática, teatral, do trovador ou do contador de histórias?

12 Em entrevista a Diego Viana para a revista virtual Trópico, acesso em 10/09/2009, disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2629,1.shl>

narrativa e sem as quais seria impossível conceber a literatura contemporânea. Ela traz a consciência, já quase canônica, da dissolução ou pelo menos da porosidade dos limites entre os gêneros.

Assumidamente fruto dessa mescla, a peça oferece, assim, uma identidade mestiça. Já na primeira rubrica, que por sua extensão e conteúdo, muito se aproxima dos chamados prefácios dramáticos dos dramaturgos clássicos franceses, Moreno faz questão de esclarecer a ideia imbuída:

A ideia deste texto é servir como **exercício de narrativa** para um **ator-contador**(atriz). Preferencialmente, sozinho em cena.

O **narrador** pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado e as vozes dos moradores.

Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. **Da união destas duas linguagens - a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo.**

Um(a) **narrador(a)**.

Velho(a) **contador(a) de histórias**. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. (grifo nosso) (MORENO, 2011. p. 18)

Além da mescla dos gêneros Narrativo e Dramático, o autor reforça a união de diferentes linguagens: Oralidade / Dança-Teatro; Lírica / Épica; Contação de história / Representação. Nessa primeira rubrica, as referências a *ator-contador*, *narrador* e *contador de histórias* identificam o texto à seguinte modalidade narratúrgica apontada por Sinisterra:

Otro posible ámbito temático - y formal - de la narraturgia lo constituye el fenómeno universal y transhistórico del narrador oral, del contador de historias, del recitante que se planta delante de un auditorio para transmitirle un relato.¹³

A imagem de um homem a contar uma história é tão antiga como a humanidade, e nessa imagem está a essência e uma das raízes do teatro. No paleolítico esta imagem se fez dança. Na Grécia, coro. Na *Commedia dell'Arte*, personagens. Em Shakespeare, paixão. E Brecht fez da narração o ponto de partida de seu teatro épico. *Agreste* confirma que tal modalidade, a do contador de histórias, chega até nossos dias com um vigor inquestionável. Nela, os processos narrativos se desmontam nas vozes dos contadores, eles mesmos personagens daquilo que contam. Como afirma Elton Bruno Soares de Siqueira¹⁴ em tese defendida na Universidade Federal de Pernambuco, da qual Moreno é um dos dramaturgos estudados, em *Agreste*:

13 *Otro possível âmbito temático - e formal - da narraturgia é o fenômeno universal e transhistórico do narrador oral, do contador de histórias, do recitante que se coloca diante de um auditório para lhe transmitir um relato.*

14 *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Recife : UFPE, 2007. Acesso em 24/03/2009. Disponível em: <http://www.pglettras.com.br/2006/teses/tese-elton.pdf>

...a estrutura dramática é definitivamente implodida, enfatizando-se o caráter performático da cena. A proposta é investir no trabalho do ator, na sua habilidade em contar histórias no “aqui-agora”, ou seja, na experiência única que o espetáculo proporciona. A experiência estética resulta da configuração de uma cena radicalmente épica. (SIQUEIRA, 2007. p. 261)

Voltando a Sinisterra, o dramaturgo-teórico espanhol acredita que a distinção conceitual e técnica, nem sempre pode ser verificada de maneira fácil nos textos. Em termos gerais, o autor diferencia três tipos de relatos. Aqueles que:

- 1) confiam a la palabra narrativa lo que no puede mostrarse en la acción dramática - por dificultades técnicas o por tabúes y convenciones sociales -,
- 2) condensan verbalmente circunstancias y sucesos cuyo desarrollo situacional requeriría mayor extensión temporal - cuestión, pues, de economía dramática –
- 3) confieren a los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concretización escénica - y prevalece entonces el criterio de la eficacia estética..”¹⁵

Aqui, a identificação é com o terceiro tipo de relato e, nesse sentido, o dramaturgo se mostra em total sintonia com o seu tempo. O cruzamento de práticas estéticas foi uma das marcas fundamentais da renovação do teatro contemporâneo e o cruzamento genérico é provavelmente uma das marcas mais fortes da renovação teatral produzida no século XX. Não são poucos os dramaturgos que apostam fortemente numa verdadeira desdelimitação das fronteiras do dramático, e acabam gerando fenômenos de teatralidade com indagações de suma complexidade vinculadas à apropriação de diversas práticas estéticas: poesia, narrativa, artes plásticas, música e/ou dança.

Essa mistura, esse hibridismo genérico em *Agreste* é fruto de um processo fertilizador em que a tensão entre elementos díspares gera um novo objeto cultural como tentativa de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura. A peça parece responder sobre a especificidade teatral a partir de uma concepção de autonomia artística centrada na capacidade que o teatro possui de ampliar seus próprios limites. Isto é, que um dos traços distintivos da atividade teatral poderia ser seu efervescente potencial de transgredir espaços genéricos e de se constituir numa prática de transversalidade estética. Justamente, a dificuldade de estabelecer parâmetros constitutivos exclusivos da dramaturgia, em outras palavras, a opacidade em achar uma singularidade enquanto objeto estético, torna-se um dos seus maiores potenciais.

Há muito ainda por investigar para poder explicar como e porque a palavra, na

- 1) confiam à palavra narrativa o que não pode se mostrar na ação dramática - por dificuldades técnicas ou por tabus e convenções sociais -,
- 2) condensam verbalmente circunstâncias e sucessos cujo desenvolvimento situacional requereria maior extensão temporal - questão, pois, de economia dramática –
- 3) conferem aos feitos evocados pela palavra uma maior capacidade sugestiva que a sua concretização cênica - e prevalece então o critério da eficácia estética.

boca do narrador oral, torna-se meio de comunicação e de encontro afetivo, estimulando o prazer de escutar, despertando ressonâncias mágicas com as que o espectador-ouvinte é capaz de recuperar suas imagens interiores mais primitivas e remotas. *Agreste* contém imagens substantivas, inesgotáveis ante a sujeição de uma só ou várias interpretações que se façam dela. O texto, traduzido para o francês e certamente referência da nossa dramaturgia contemporânea, com trajetória de sucesso no teatro e adaptado ao cinema, por todas as qualidades citadas e, principalmente, pelo perfeito manejo do narrativo no dramático, sem concessões a este último, apresenta-se como paradigma da forma híbrida. Embora o narrativo seja preponderante em relação ao dramático, o autor imprime ao texto todos os elementos pertencentes ao drama, agregando traços épicos e mesmo líricos para servir à estrutura dramática.

Nela encontramos elementos da peça bem-feita, como apresentação, desenvolvimento, clímax, o desenlace nas trajetórias dos personagens, além da criação de situações conflituosas, porém, tudo se dá pelo viés do narrativo. Ao revalorizar a palavra, o narrador oral, o dramaturgo revaloriza a própria língua e também a própria identidade cultural e nisso residem os méritos de um acertado exercício artístico. Das articulações e dos mecanismos da existência, *Agreste* emite suas próprias e infinitas ressonâncias. Apresenta questões urgentes, como a redefinição de papéis e da identidade e, corajosamente toca na ferida que é o nível de ignorância e desinformação de, ainda, uma grande parcela de nossa sociedade.

Referências Bibliográficas:

MORENO, Newton. **Agreste; Body Art; A Refeição**. (Col. Palco Sur Scène). São Paulo : Aliança Francesa; Consulado Geral da França em SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

_____. **Agreste: Uma nostalgia das origens. Algumas/rápidas considerações sobre o processo criativo do texto Agreste**. In: SALA PRETA, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Ano I, N.4, (pp 93-96), ISSN 1519-5279, São Paulo : Gandalf Editora, 2007.

ISSACHAROFF, Michael. **Le spectacle du discours**. Paris: Corti, 1985.

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

SINISTERRA, José Sanchis. **Narraturgia**. In *Revista Teatro /Celcit*, Nº 31. Edición online. ISSN 1851 – 023X. Disponível:

[http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=25)

[cod=25http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=25](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=25) Acesso em 10/07/2010.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Recife : UFPE, 2007. Acesso em 24/03/2009. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2006/teses/tese-elton.pdf>