

# Pequeño relevamiento crítico de la crisis de la dramaturgia brasileña posdictatorial



Stephan Baumgärtel

Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil / stephao08@yahoo.com.br

Fecha de recepción: 25/03/2015. Fecha de aceptación: 23/05/2015.

## Resumen

Este texto discute la situación de la dramaturgia brasileña después del fin de la dictadura militar en el país. Presenta los indicios acerca de la conciencia clara que tenían los artistas y los críticos sobre la insuficiencia que la estructura del drama moderno mostraba para hablar, frente a los desarrollos políticos, socio-económicos y culturales de los años 80, del dilema del ser humano en el Brasil y de las fuerzas que impactan sobre su vida. Reflexiona sobre los motivos de la ausencia de una discusión más amplia de la crisis de la forma dramática entre los dramaturgos brasileños. De ese modo, el texto presenta una pre-historia de la crisis de la mimesis representacional en la dramaturgia brasileña actual y coloca en una perspectiva histórica su dificultad de aceptar creativamente la crisis de la representación dramática.

## Palabras clave

*Dramaturgia brasileña  
posdictatorial  
Crisis del drama moderno  
Dramaturgia política  
Dramaturgia de fragmentación  
Narrativa teatral*

## Abstract

This paper discusses the situation of Brazilian playwriting after the end of the military dictatorship in this country. It presents signs that artists and critics were clearly conscious of the fact that, in the light of the political, socioeconomic and cultural developments of the 1980s, the structure of modern drama was no longer pertinent to talk about the dilemmas of living in Brazil and to capture the forces that impact on this life. It discusses the reasons why there was no broader discussion on the crisis of the dramatic form between Brazilian playwrights. In doing so, the paper presents a pre-history of the crisis of representational, realist mimesis in contemporary Brazilian playwriting and puts in historical perspective its difficulties of accepting creatively this crisis of realist dramatic representation.

## Key words

*Brazilian Postdictatorship  
Playwriting  
Crisis of Modern Drama  
Political Textual Dramaturgy  
Dramaturgy of Fragmentation  
Theatrical Narrative*

## Consideraciones preliminares

Si queremos reflexionar sobre las especificidades de la crisis de la mimesis dramática representacional en Brasil a partir de los años 80 deberemos tomar algunas precauciones para no prejuizar sus especificidades desde la perspectiva predominante del desarrollo del teatro europeo. Esa perspectiva implicaría tomarlas -demasiado rápidamente- como simples síntomas de un atraso cultural de un país periférico que todavía no logró crear una escritura genuinamente contemporánea. Contra dicha impresión de atraso, nos parece necesario pensar sus características conservadoras y fieles a la tradición dramática como respuesta a una situación socio-histórica local específica y, posiblemente, también como resistencia táctica a las fuerzas formadoras de esa situación.

La primera precaución concierne a la evaluación de cierta clausura del mundo teatral y dramático brasileño, como así también la consideración de la fragilidad interna del campo de la investigación teatral. Para hablar de los años 80 y también de buena parte de los años 90, debemos recordar que se trata de una época pre-internet, con actividades editoriales muy limitadas<sup>1</sup> y con estudios teatrales todavía incipientes en el nivel de posgrado<sup>2</sup>. El contacto con los textos de dramaturgos fundamentales para la renovación de la escena dramática contemporánea (como Koltés y Müller, pero también Pinter, por ejemplo) no tuvo demasiado éxito debido, en parte, también a dificultades editoriales<sup>3</sup>.

Más allá de esas dificultades, entretanto, había otra problemática más fundamental: una apuesta prolongada de los representantes de un teatro políticamente relevante a procedimientos bastante residuales (en la terminología de Raymond Williams), tanto de carácter épico como popular. Encontramos una profunda desconfianza en relación al fragmento y a la poética no figurativa<sup>4</sup>. No se pudieron ver las posibilidades críticas del legado formal del teatro dialéctico de Brecht en combinación con algunas propuestas del teatro posmoderno, especialmente en lo que concierne a la representación de procesos de subjetivación<sup>5</sup>. Esquemmatizando, podemos decir que los adeptos del teatro brechtiano no leían Brecht con Benjamin o Foucault, sino apenas con Marx. Por lo tanto, poco sabían de la visión benjaminiana del teatro épico como construcción de imágenes dialécticas, de imágenes fragmentadas en las cuales aparece la dialéctica en suspensión o inmovilizada. Poco se interesaron por el lenguaje textual y escénico como medio y síntoma de procesos de subjetivación que problematizan la representación de una realidad objetiva. La visión benjaminiana posibilita vislumbrar un trabajo con el principio épico crítico que no excluye el lirismo del repertorio formal del lenguaje teatral. Pero, de hecho, los artistas brasileños políticamente comprometidos concibieron la propuesta épica como todavía estructurada por un lenguaje fundamentalmente naturalista (una fábula lineal, personajes realistas, temáticas sociales que presentan un colectivo homogeneizado), cuya especificidad formal consistía en subvertir la identificación afectiva inicial (entre actor y personaje y entre espectador y acontecimiento escénico) por un movimiento de extrañamiento y de reflexión sobre las fuerzas económicas y políticas en escena<sup>6</sup>. Creo que, hoy en día, una lectura de Brecht por medio de Benjamin permite imaginar un lenguaje teatral militante posmoderno y socialmente incluyente, pues consiente trabajar con fragmentos dialécticos o alegorías políticamente analíticas, así como admitir representar la crisis las nociones de *comunidad, narrativa y tradición popular o burguesa*, sin entregarse a la mercantilización del fragmento como fetiche del teatro posmoderno burgués.

La dificultad de percibir las posibilidades de un lenguaje teatral militante posmoderno es síntoma, tal vez, de una miopía estética de la izquierda tradicional, así como también su existencia es síntoma de la posibilidad de una (necesaria) autocrítica, que

1. El libro de Szondi, *La teoría del drama moderno*, fue publicado en Brasil en 2001. Iná Camargo Costa, en un ensayo de 1998 intitolado "Sinta o drama" justifica su análisis del drama burgués con la falta de conocimiento entre los estudiantes brasileños sobre los motivos y las formas de esa crisis. (continúa en página 59)

2. Creada el 21 de abril de 1998, en Salvador, Bahía (con apoyo del CNPq y del CADT/BA), con amplia participación de líderes representativos del área de artes escénicas (teatro y danza) de todo Brasil, la ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) tuvo el primer punto sobresaliente de su historia en el I Congreso (São Paulo). La realización de este Congreso en la ECA/USP, en setiembre de 1999, significó el inicio de una investigación más integrada en términos nacionales sobre las Artes Escénicas en el ambiente universitario brasileño.

3. El crítico Alberto Guzik hace un reclamo, por ejemplo, en 1996 sobre la "falta de novedad en el área de la dramaturgia" (87) (continúa en página 59)

4. El hecho de que muchos realizadores, directores y dramaturgos, trabajaran con una poética posmoderna de modo afirmativo, sin comprensión de las implicaciones ideológicas de la fragmentación y, por lo tanto, sin reflexión acerca de la totalidad perdida, llevó al director de la Cia. Do Latão, Sérgio de Carvalho, a establecer casi una oposición entre su teatro épico-dialéctico y el teatro posmoderno "expresionista", "lírico", "esteticista" o falsamente naturalista (continúa en página 59)

5. Textos como el ensayo de Andrzej Wirth "Del diálogo al discurso" sobre la crisis del diálogo y la estructura coral de la nueva dramaturgia, publicado en 1984 o los textos de Walter Benjamin sobre Brecht y la crisis de la narración lineal tanto en el contexto de la ficción como de la historia como disciplina académica, no fueron debidamente reconocidos y discutidos en sus consecuencias para investigaciones formales en el campo teatral.

6. El conflicto se presenta no solamente como dificultad de relacionarse positivamente con los lenguajes posmodernos sino también como una falta de respuestas ante la apropiación del lenguaje tipificado y de ciertos procedimientos de distanciamiento en ese lenguaje posmoderno por parte del lenguaje publicitario, así como también por las características formales en muchos trabajos de Robert Wilson. El primero a plantear esa cuestión fue Roberto Schwarz en una charla en julio de 1997 en la sede del grupo Latão en São Paulo.

ampliaría la cuestión estética hacia una dimensión ética ante la historia social. Romper formalmente con la continuidad histórica de la trama es, en su significado inmediato, el reconocimiento de la imposibilidad de imaginar nuevos tiempos como resultado de una transformación gradual y causal del tiempo actual. De la misma manera, la unidad de la trama, de la acción dramática, puede corresponder a la idea problemática del avance automático del tren de la historia, sugiriendo formalmente su validez. En ese contexto, insistir en la continuidad histórica por medio de la fábula lineal era (y es) un modo de volver inviable, dentro de la forma del texto teatral, la representación del momento de ruptura como momento revolucionario, como momento de erupción de algo genuinamente diferente y nuevo; o, en términos benjaminianos, como momento simbólico de una redención histórica posible. Momento ese que puede -entretanto- aparecer solamente como un intersticio o una crisis en la narrativa lineal. Esa concepción más estructural que temática de la representación del momento revolucionario no estuvo demasiado presente a finales de los años 80 y durante los 90, por motivos que tienen que ver no solamente con las dificultades para tener acceso a lecturas menos ortodoxas de las propuestas brechtianas en el medio teatral, sino también con el peso sofocante de la historia de la explotación social en Brasil que silenció muchas voces y poéticas no-europeas, de origen africano o indígena.

Fragmentación, ruptura de la narrativa lineal y realista, el conflicto poético-temático entre texto y escena: esos eran elementos vistos como representaciones únicamente del problema cultural y perceptual del capitalismo, pero no como medios viables de su crítica o como medios de la transformación de la conciencia y de las estructuras del sentimiento de los espectadores. Creo que encontrar material temático que ofrezca soluciones formales para expresar la fuerza política del fragmento en el interior de una ficción simbólica comprensible es uno de los retos poéticos más importantes para una dramaturgia contemporánea brasileña que se pretenda socialmente relevante.

Ciertamente, la fragmentación, cuando es hecha más en forma de pastiche y menos de montaje, es una forma simbólica que muestra los lazos sociales como amenazados e inclusive destruidos e instala una lógica libidinal en favor de los deseos particulares del individuo<sup>7</sup>. En este sentido, hay otra precaución a ser tomada: es importante reconocer que el rechazo de un teatro posmoderno a finales de los años 80 e inicio de los 90 fue una posición comprensible en un momento histórico que todavía presentaba para muchos artistas la posibilidad de una victoria electoral de un proyecto político y económico popular.

Con la victoria del *Partido dos Trabalhadores* (PT), que incorporó esas esperanzas en 2002 y su desvío conservador, esa perspectiva se deshizo. Pero en el momento de la transición para la democracia, trabajar con formas simbólicas residuales, sobre todo las formas populares, fue una posición de resistencia viable, ya que dialogaba con una realidad rural todavía bastante presente, inclusive entre los espectadores populares urbanos. Exactamente por causa de la fidelidad con una forma residual de resistencia que dialogase con un público afectado negativamente por una política *posmoderna*, el lenguaje escénico tradicional podría resultar en una tensión en el interior de la escritura textual, que no es ni afirmativa de la realidad globalizada ni alienada de la realidad del público y en la cual las propuestas figurativas y representacionales -sobre todo populares, pero también modernas- entrasen en conflicto productivo con las temáticas y propuestas formales posmodernas. De un modo general, entretanto, esa fricción productiva se manifestó en pocos autores. Ciertamente, cabe destacar en ese contexto el trabajo del dramaturgo Luis Alberto de Abreu que une formas populares con estructuras épicas que valorizan la narración<sup>8</sup>.

Espero que estas consideraciones preliminares ayuden a evitar dos trampas: interpretar abstractamente como atraso cultural la relativa ausencia en los años 80 y 90

7. El director Antunes Filho, por ejemplo, en el programa televisivo *Roda Viva* afirma que, ante la estructura crónicamente desorganizada, deficiente e y casi arbitraria de la vida pública brasileña, la estructura muchas veces caótica de los trabajos posmodernos no establece "una contra-cultura" de resistencia.

8. Como no tengo espacio aquí para realizar estudios del caso, refiero, por ejemplo, a mi ensayo "Entre continuidad y ruptura dramática: la crisis de la representación dramática en el trabajo del dramaturgo brasileño Luis Alberto de Abreu", en *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año IX, n° 17, julio 2013 ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)).

de una dramaturgia brasileña que en su estructura abraza productiva y críticamente ese proceso de fragmentación<sup>9</sup>; e interpretar su surgimiento automáticamente como fruto de una emulación de los modelos estéticos provenientes de las culturas de los centros económicos dominantes, o sea, como mera sumisión a sus reglas simbólicas<sup>10</sup>.

## El fin de la dictadura y la situación de la dramaturgia brasileña

Para muchos críticos, el crepúsculo de la dictadura militar tornó evidente una crisis de la dramaturgia brasileña, en la cual una problemática poética se vinculaba a otra nacida de lo que parecía ser, también, una desorientación temática; un desencuentro con el público de la época, al cual se le suma ciertamente la crisis financiera crónica, agravada por la disolución del Ministerio de Cultura en abril de 1990.

El crítico y teórico Sábado Magaldi escribe en 1992, en el número 14 de la *Revista USP* que “la dramaturgia, como un todo, todavía no encontró la expresión correspondiente al ansia actual” (Magaldi, 1992:8). Y el crítico Alberto Guzik, en el mismo número de la revista, afirma que

en la frontera del siglo XXI, la dramaturgia de Brasil está aislada. Dejando de lado algunas excepciones, perdió identidad e y ambición. Dejó de estar en sintonía con los acontecimientos. Carece de la perspicacia y de la prontitud con que ejecutó sus tareas durante la dictadura militar. El texto teatral brasileño no posee un sentido de urgencia, se desencontró con los espectadores y viene desmotivando productores (1992: 1).

En un artículo escrito ya en 1988, el crítico Yan Michalski nota que la apertura política reveló sobre todo un estado debilitado del teatro brasileño:

Precisamente a esa fase de liberalización correspondió un considerable agotamiento de la vitalidad creadora del teatro brasileño. La convicción de que el fin del arbitrio traería para nosotros un inédito periodo de plenitud creativa no pasaba, ahora ya puede ser afirmado, de una ingenua utopía. (1994: 115)

Pero la crisis no es simplemente una ausencia de cualidad, una deficiencia técnica de construcción textual. Michalski explicita la crisis temática y poética al constatar en su artículo tanto un debilitamiento de la forma teatral tradicional, o sea, del drama moderno, como una ausencia de formas teatrales experimentales, aunque por diferentes motivos. En ambos casos se enlazan impactos socio-económicos con incertidumbres estéticas para producir lo que se puede describir como crisis de la fuerza de imaginación poética.

Michalski atribuye la falta de formas teatrales experimentales a la poca disposición por parte de los espectadores para entregarse a experiencias de este tipo<sup>11</sup>. Esa falta de disposición, por su vez, era causada, según él, por la influencia aplastante y estandarizante de la televisión a partir de los años 70. En su análisis, Michalski apuntaba las diferencias poéticas entre televisión y escenario, pero concluía que esa especificidad del teatro no lograba constituir una fuerza poética, ya que éste se encontraba sometido entonces, a finales de los años 80, a las leyes de la cultura de masa:<sup>12</sup>

El teatro [...] queda dependiente de la televisión. Sus compromisos económicos infinitamente menos pesados que los de la tele podrían en rigor capacitarlo para arriesgarse más. Explorar terrenos estéticos y temáticos menos seguros. Sin embargo, sucede que el público, en esa altura de los acontecimientos se encuentra en su mayoría condicionado por los códigos de lectura que le fueron impuestos

9. Si hay una realidad cultural brasileña que limita de modo doloroso la diversidad y complejidad de la imaginación ficcional, es el alto porcentaje de analfabetos funcionales (75% en 2007, incluyendo los que son completamente analfabetos) y la media de 2,3 libros leídos *per capita* fuera de la escuela en 2011, sin evaluar la complejidad simbólica de esos libros.

10. De cualquier modo, serían necesarias investigaciones concretas del caso para posicionar cada texto o puesta en escena en ese campo de tensiones.

11. Estamos, todavía, en una época sin concursos públicos para conseguir financiar un proceso de construcción textual. Las producciones todavía dependían del éxito financiero con el público. Para algunos autores, como por ejemplo Luis Alberto de Abreu, haber roto posteriormente con el financiamiento vía boletería implicaba distanciarse del gusto del público y contribuía significativamente al enflaquecimiento de la potencia poética de los textos teatrales (entrevista con el autor, 2010). Muestro en ese artículo que la crisis es fruto de una percepción repentina del anacronismo de las formas dramaturgias modernas, calcadas en autores como Ibsen o el Brecht del teatro épico (no de los textos del teatro de aprendizaje).

12. El impacto sofocante de la televisión sobre la estética teatral es discutido ampliamente en muchas presentaciones del libro *Odisséia del Teatro Brasileiro*, organizadas por Silvana García.

por el íntimo convivio con la tele. *De esos códigos hacen parte una narrativa lineal, una representación convencionalmente realista, una escenografía descifrable a primera vista y de preferencia lujosa; y así en adelante.* Cuando ese espectador va al teatro, espera inconscientemente reencontrar esas constantes estilísticas que le son familiares. Cuando no las encuentra, y las ve substituidas por recursos más experimentales (o simplemente más abstractos, simbólicos o poéticos), se siente desambientado, marginalizado y la comunicación entre escenario y platea no se establece con la deseada fluidez (Michalski, 1994: 119-120, cursiva mía)

Para este autor, lo que domina el horizonte poético de los espectadores son procedimientos *analógicos*, o sea, representacionales, comprometidos con el realismo psicológico. Entretanto, durante los años 80 con el movimiento llamado *teatro de los directores*, el lenguaje teatral *escénico* se libertó bastante de la estética televisiva, aunque esa transformación tornó el teatro en algunos casos de hecho un arte menos popular y menos accesible para la mayoría del público<sup>13</sup>. En 1995, Fernando Peixoto escribe un texto -publicado recién en 2002- sobre la relación entre dramaturgia y lenguaje escénico:

¿Hay una crisis en la dramaturgia nacional? ¿Qué tipo de crisis? Tal vez sea posible indicar una hipótesis no siempre levantada: lo que se manifiesta de forma más evidente es sobretodo un desencuentro. La verdad es que el lenguaje escénico sufrió grandes e irreversibles alteraciones en los últimos años y se desenvuelve con significativa intensidad, hasta llegar a momentos en que se habla en una casi 'dictadura del director'. Descontados de los contenidos los excesos, evidentemente lo que resta son avances y conquistas de lenguaje que poseen fuerza y vigor poéticos. Y que están en pleno desenvolvimiento, inquietas y en una búsqueda constante. ¿Será que los dramaturgos acompañaron ese camino evolutivo del teatro al punto de saber transformar también el sector de la producción literaria, investigando y arriesgando propuestas escénicas en sus textos que se integran en los pasos nuevos del teatro cuanto espectáculo? (2002: 267)<sup>14</sup>

Es interesante notar que Michalski y Peixoto convergen en constatar la relativa ausencia de autores teatrales que poseen una habilidad de dialogar con los tiempos nuevos por medio de formas y temáticas nuevas, aunque por motivos diferentes. Mientras que Michalski acusa a la fuerza de la televisión, Peixoto parece identificar falta de reflexión conceptual, ausencia de apoyo financiero para la dramaturgia por medio de concursos de dramaturgia y, sorprendentemente, una relativa debilidad artística de los procesos de creación colectivos.

Ambos investigadores constatan que, a partir del fin de la dictadura, la crisis del teatro moderno en Brasil se evidencia. Esa mayor visibilidad corresponde con la entrada de la sociedad brasileña en el mundo neoliberal posmoderno. Retrospectivamente, podemos entender que la crisis social y poética desafió al dramaturgo (sobre todo, al dramaturgo socialmente comprometido) a enfrentar una doble ruptura social y un doble aislamiento. Por un lado, temáticamente, aislamiento entre los seres humanos sometidos a los procesos de la globalización. Esa crisis de la comunicación social concreta llevó a una creciente incapacidad de retomar las soluciones dramáticas (pero, como veremos, también épicas) pasadas, para hablar de la dinámica del proceso y tornarlo transparente, comprensible y pasible de ser transformado racionalmente. Por otro lado, estructuralmente, ese aislamiento impacta sobre la relación entre el dramaturgo y su público, sobre la percepción de su capacidad de afectar a ese público y de instalar una complicidad ética y social<sup>15</sup>. En esa situación, no es de sorprenderse de

que los dramaturgos con más edad poseen una dificultad bien mayor en avanzar, en lo que se refiere al estilo y la estructura escénica, en sus textos. ¿Entretanto, que sucede con los nuevos, los más jóvenes, aquellos que sienten la necesidad

13. A pesar de muchas diferencias en su poética teatral, los dos directores brasileños más importantes en los años 80, Antunes Filho y Gerald Thomas, comparten el rechazo de cualquier *falso* naturalismo en sus puestas en escena.

14. En otro texto de 1994, *Teatro Brasileño Hoy*, publicado en el número especial sobre el teatro brasileño de la revista *Tramoya*, no. 40/41, Peixoto defiende las mismas ideas, pero acentúa la crisis del realismo sociológico en moldes brechtianos después de la caída de la URSS.

15. Esa consecuencia queda clara en las declaraciones del dramaturgo Luis Alberto de Abreu, quizás el autor teatral más influyente en Brasil durante los últimos años del siglo XX. Para él, el hecho de que a partir de los años 90 ya no fue posible para el dramaturgo comprometido vivir de su porcentaje de los ingresos, generó una crisis poética también porque no había más datos para entender la comunicación con el público (en entrevista con el autor, 15 de marzo de 2010). Desde ese punto de vista, la comunicación entre artista y espectador no puede ser descrita suficientemente como mero círculo de retroalimentación. Creo que la incapacidad de reflexionar sobre ese círculo como un pacto social (que envuelve concordancia y discordancia de valores concretos) es uno de los puntos débiles y más problemáticos en la arquitectura teórica del giro performativo propuesto por Erika Fischer-Lichte para describir conceptualmente la producción teatral no-dramática a partir de los años 70.

de escribir piezas y propuestas literarias para la escena con la consciencia de que la escena vive también en permanente transformación? (Peixoto, 2002: 267).

Uno de esos autores más viejos es Dias Gomes, uno de los grandes representantes de la dramaturgia moderna realista brasileña. En un debate en el programa televisivo *Roda Viva*, en el día 12 de junio de 1995, dijo:

Creo que la dramaturgia universal está en crisis. A propósito, todas las artes están en crisis. [...] Pero nosotros vivimos en todas las artes una especie de entre-acto, de tiempo de espera, muy propicio al charlatanismo, a los neo-cualquier cosa – comprenden? – que esconden una crisis de creatividad. [...] Toda aquella dramaturgia que es rotulada como la nueva dramaturgia brasileña, surgida en los años 1950 y 1960, pasó por la dictadura y tuvo que sobrevivir a ella, debajo de un teatro metafórico. Después que se produjo la apertura, cuando las piezas pasaron a no ser más prohibidas ni cortadas, etc., el mundo había cambiado también. Ya habían pasado veinte años y la situación era otra, y se imponía un lenguaje nuevo. Creo que nos quedamos con cierta perplejidad de búsqueda por este lenguaje. [...] Siento eso en mi generación. Algunos hasta pararon de escribir. Yo intenté buscar esa identidad con el nuevo público, que además era muy influido por el audiovisual que en esos veinte años adquiría importancia, pasó a hacer otro tipo de lectura. Entonces, es necesario tener todo eso en cuenta, los cambios en el mundo, todo eso. (Dias Gomes, 1995:s/p)

No me parece incorrecto decir que era el virus del posmodernismo (o del *neo*, como dice Dias Gomes, o del pos-utópico como prefirió Haroldo de Campos<sup>16</sup>) – con su renuncia a un horizonte de totalidad de la visión; su renuncia a una transparencia racional de la estructura artística y su renuncia a la posibilidad de establecer una posición objetiva propositiva –, que fundamentó la evaluación de que en el mundo entero, y no solamente en Brasil, la dramaturgia teatral moderna estaba en crisis.

Ese desencuentro, del cual Peixoto sospecha, es una versión brasileña de la crisis del drama moderno bajo el impacto de prácticas posmodernas de puestas en escena. La discrepancia sucede entre una realidad social posmoderna y dos poéticas que no surgieron en diálogo con esa realidad. Un mundo imaginario moderno (traducido en términos poéticos un mundo del drama) y otro premoderno (en términos poéticos el mundo de las formas populares) encuentran una realidad social marcada por el capitalismo globalizado que está saliendo de su fase industrial productiva y viene instalando el predominio del mercado financiero autosustentable, de la centralidad de procesos de propaganda y de consumo

Pero, en efecto, ese conflicto social y simbólico es un poco más antiguo y revela en su pequeña prehistoria una crisis de los presupuestos racionales o cartesianos como uno de los elementos originales de la crisis de la dramaturgia moderna brasileña, sea dramática o épica. Ya en 1981, en plena dictadura militar, y sin usar la palabra *posmoderno* para denominar el nuevo espíritu del tiempo y las nuevas experiencias sociales, la crítica Mariângela Alves de Lima parte, en su análisis literario, de una percepción de la realidad brasileña que no permite ya asumir una posición objetiva, fuera de la realidad vivenciada, como en las posiciones de resistencia a la dictadura cuando las certezas políticas ofrecían también una convicción firme sobre los caminos para el futuro. Se percibe en ese texto que el fin de las metanarrativas se hacía palpable en Brasil mucho antes de la caída del muro de Berlín e inclusive antes del fin oficial de la dictadura. Dice Alves de Lima:

Durante todos esos años [de la dictadura] fue imposible para el dramaturgo expresar con claridad las opiniones y las deliberaciones de la conciencia sobre

16. En los nº 403 y 404, de 7 y 14 de octubre de 1988, del cuaderno *Folhetim* del periódico *Folha de São Paulo*, se publica un ensayo de Haroldo de Campos, titulado 'Poesia e Modernidade', en cuya cuarta página afirma "que el momento en que vivimos [...] no es propiamente un momento pos-moderno, sino pos-utópico". La idea del pos-utópico condice con el surgimiento endémico del espíritu individualista tan lamentado por Yan Michalski y prevé la teoría del "fin de la historia" de Francis Fukuyama.

lo que percibía. Ahora es igualmente difícil comprenderse dentro de un proceso cultural que deliberadamente repele la autoridad de la consciencia. Aparentemente lo cotidiano se encarga de probar la insignificancia del discurso para organizar cualquier forma de resistencia. Para el dramaturgo como para cualquier artista, la vida se muestra ahora excesivamente compleja, tan próxima de la barbarie que es difícil creer que el posicionamiento pueda tener un peso real. [...] El lugar del nacimiento del texto es una zona de tumulto donde se chocan varios niveles del imaginario. Paralelamente nunca se cuestionó tanto, sobre el escenario, el poder unívoco de la consciencia de atribuir un sentido al hecho político, a la sociedad y a la cotidianidad del ciudadano (1981: 9).

Podemos decir que ante ese momento de crisis de la racionalidad mimética, los autores teatrales, presionados por una cotidianidad poco transparente en lo que concierne a sus fuerzas formadoras, se vieron confrontados no sólo con una crisis de las soluciones formales realistas dramáticas, como también con una crisis de la mimesis realista épica, en la medida en que ambas insisten en la posibilidad de crear una imagen del mundo objetiva y compartible por una razón colectiva, en vez de exponer las aporías de la racionalidad moderna para extraer de sus fragmentos un deseo de redención y una simple posibilidad de otra realidad todavía desconocida. Por eso, Alves de Lima alerta que *nuevas formas de mimesis no-realistas* serán necesarias para poder iluminar la experiencia obtusa de lo cotidiano a finales del siglo XX y para lograr presionar al público a encontrar caminos para transformar esa situación socioeconómica. Dice la autora:

De hecho, no hay más un monstruo fuera de la sala de estar de las familias de la pequeña burguesía. La sala es claramente un conjunto hipotético y el monstruo está arraigado en lo cotidiano sin que se pueda combatirlo con una estrategia coherente. Una simple operación analógica no basta para vincular el sujeto a la colectividad. Consecuentemente, la producción artística, dentro de ese mundo de fronteras móviles, se alteró considerablemente. Cada etapa del trabajo es una investigación de identidad y puntos de partida, sin que el proceso se complete en una única obra. Sería ilusorio querer preservar la producción del texto dramático del 'contagio' de esa inestabilidad. Lo más probable es que la buena dramaturgia venga a tornarse tan ambigua, múltiple y sugestiva al punto de acoger la confusión agónica de todos los artistas que la utilizan como uno de sus materiales de trabajo (1981:11).

Alves de Lima trabaja con categorías (operación analógica, estrategia coherente, *agon*) que evocan para esta antigua dramaturgia el modelo del drama: un realismo dramático, cuyo enredo posea inicio, medio y fin, presentando un conflicto que se resuelve en una solución tanto de la confusión dramática cuanto del conflicto ideológico, cuyo sistema comunicacional focaliza las relaciones intra-ficcionales que se presentan como representaciones verosímiles de posibles relaciones sociales en el mundo empírico. Son los diálogos entre los personajes los que expresan las motivaciones de la acción escénica. Para el tema de este trabajo, la *operación analógica* es la categoría central, o sea, una estética representacional realista, con referente claro en el mundo empírico. Entretanto, y eso es muy importante, Alves de Lima prevé que la estructura no analógica (por lo tanto fragmentada, no figurativa, autorreferenciada y metalingüística) no liquidaría la dimensión agónica del texto escrito. El desafío poético para ella era aparentemente crear esa *confusión agónica*, sin que el texto teatral se cierre en un hermetismo formal.

Aquí cabe un pequeño desvío. Como ya fue indicado por Fernando Peixoto, la dificultad de responder a la crisis del drama con un nuevo lenguaje artístico parece ser un problema específicamente de los dramaturgos. Pues en los años 80 e inicio de los

90, directores como Gerald Thomas y Bia Lessa, y, más adelante, Renato Karman, Enrique Dias y Renato Cohen experimentaron con estructuras escénicas que se asemejaron mucho a principios constructivos de la dramaturgia escénica posmoderna. En el nº 14 de la *Revista USP*, de 1992, que contiene un dossier temático sobre la situación del teatro paulista y carioca, de ese momento histórico, pueden encontrarse una cantidad de artículos que hablan del trabajo de esos y otros directores con paradigmas analíticos que anticipan inclusive la discusión alrededor del teatro posdramático. Encontramos la recusación del texto en nombre de un teatro en sintonía con “el concierto multidisciplinar del arte contemporáneo” (Alves de Lima, 1992: 18), la preferencia por un teatro autorreferencial que resulta en un rechazo de la narrativa y de la representación mimética<sup>17</sup>, una tendencia de salir del modo dramático no simplemente en dirección a un lenguaje metateatral autorreferencial, sino también una tendencia de establecer esa distancia como exposición de una voz narrativa o tendencia a una estructura polifónica y simultáneamente monológica, o sea, la construcción de una coralidad en escena en la cual las frases dichas son desconectadas de las figuras individuales (Süssekind, 1992: 44-45). Pero la dramaturgia brasileña, en gran parte, se quedaba fiel a formatos del siglo XIX o a estructuras premodernas como el auto-sacramental o la comedia popular. En muchos casos, cuando la crisis de la forma dramática se manifestaba en los textos, lo hacía por medio de características oníricas, surrealistas o absurdas.

## El impacto problemático del posmodernismo sobre la dramaturgia brasileña

Parece que sólo con el fin de la dictadura militar los dramaturgos fueron forzados de hecho a abrirse a una discusión poética y una práctica de escritura que reconocía que la operación mimética analógica y los tiempos actuales se encontraban fuera de sintonía, porque con el fin de la dictadura la discusión sobre la posmodernidad ganó una realidad económica concreta. La posmodernidad o el posmodernismo como estilo semiótico y retórico, con su renuncia a un horizonte de totalidad de la visión -renuncia a una transparencia racional de la estructura artística; renuncia a la posibilidad de establecer una posición objetiva propositiva- también son los referentes culturales no nominados en la evaluación citada de Mariângela Alves de Lima acerca de la crisis de la mimesis dramática.

Especialmente la dimensión posutópica, implícita en el giro autorreferencial del lenguaje -con su impacto de igualar cualquier punto ideológico como parte posible de un juego meramente hermenéutico en relación a un mundo esencialmente inmutable- aparece en la discusión poética y filosófica en formulaciones tales como *el mundo es un texto, la historia existe apenas como narrativa, la dialéctica se transformó en sucesivas camadas de devenires* y aún en reconocimientos un tanto defensivos como *la lucha política es un juego de interpretaciones* que intentan asegurar una eficacia política posible dentro de ese cuadro cultural. No raramente, esa percepción posmoderna se alineaba a una defensa de la inestabilidad permanente del mundo que abstraía de cualquier centro de poder o fuerza de inercia existentes<sup>18</sup>. ¿Pero hasta qué punto la fragmentación de los puntos de vista implica necesariamente un uso inmovilizante y desconcertante del proceso de destrucción de la totalidad y objetividad de una imagen?

O sea, el momento crítico y todavía poco discutido en la crisis de la forma dramática de la dramaturgia brasileña es su relación problemática con la manifestación de la posmodernidad en Brasil. Una relación dominada por un tono de rechazo que oscilaba entre un conservadorismo formal nostálgico y una crítica, esencialmente de cuño político, de sus principios estructurantes no analógicos. Esa relación tensa es ciertamente paradigmática y por eso merece ser un poco más profundizada.

17. “[El actor] no es intérprete, sino signo. Está contenido por lo que presenta, no intermedia y no propone cualquier cosa que torne posible asociarlo a seres humanos reales y, por extensión, a la experiencia del espectador. [...] El espectáculo no remite a otra cosa y evita por tanto cualquier residuo narrativo, una vez que la narrativa es portadora del tiempo” (Alves de Lima, 1992:18)

18. Ver, por ejemplo, la postura posideológica y casi romántica en la creencia en la fluidez de la vida, presente en la declaración de la directora Bia Lessa en 1992, en la *Revista USP*: “Yo, particularmente, creo que ahora no hay como captar ninguna actualidad con un modelo específico, porque a partir del momento en que se sabe que no existe verdad o mentira, que el hombre está en mutación realmente a cada segundo, ya no se puede entender ese hombre actual en un único modelo” (36). Sérgio Carvalho, director de la Cia. Do Latão y defensor de investigaciones acerca del teatro dialéctico en la contemporaneidad, en 2000, juzgó que “por primera vez en la historia, el teatro brasileño estaba en sintonía inmediata con el resto del mundo, por causa de la globalización impuesta a la periferia. [...] Yo hoy pienso que la única ventaja de aquellos que crecieron intelectualmente en medio al culto de las ruinas ‘posmodernas’ y que de alguna forma intentaron resistir a su celebración de la falsa diversidad, fue el desenvolvimiento de una capacidad de trabajar a partir de la miseria” (en García, 2002:91).

El posmodernismo privilegió un imaginario formal que, entre otros, se moldaba a la fragmentación de la vida social (la dominancia del mundo de la publicidad en la percepción de la vida social naturaliza la *verdad* como un efecto retórico y subyuga la vida social a las leyes del espectáculo); una estructura narrativa no lineal que simbolizaba el fin de la historia como progreso y transformación cualitativo (sin percibir el impacto crítico y potencialmente transformador sobre el propio capitalismo como agente de una narrativa de producción de futuros mejores), que ponía en crisis los principios miméticos racionales modernos y cartesianos (traducidos en términos teatrales, estamos ante el mundo posdramático de poéticas predominantemente performativas y líricas). Las formas representacionales modernas, dramáticas o épicas, con su modelo histórico racional lineal, no parecían ofrecer una herramienta analítica adecuada para hablar de la realidad posmoderna brasileña, pues insistieron en una realidad racional transparente y en procesos miméticos analógicos y no supieron incluir en su forma la crisis de la racionalidad moderna, inclusive el marxismo dicho ortodoxo, pero que es sobre todo mecánico.

Pero la poética posmoderna no fue reconocida en sus potencialidades críticas e históricamente productivas, como muestran algunas afirmaciones. La exposición del dramaturgo Aimar Labaki en el seminario “Odisseia do Teatro Brasileiro” en 2000 es emblemática, tanto de su posición personal cuanto de la relación compleja entre directores y autores teatrales ante la llegada de la posmodernidad:

Soy un ciudadano del siglo XIX, perdido en el siglo XXI. Yo trabajo, o tengo afinidad, con categorías que son de cierta forma ya obsoletas. [...] No logro trabajar fuera de la fabulación. Quiero contar una pequeña historia. [...] Como un buen país atrasado, comenzamos a recibir eso [los lenguajes de las vanguardias del comienzo del siglo XX], de forma más sistemática, en la década de 1980 e infelizmente de la mano de personas que pueden ser muy creativas, pero que son pésimos pedagogos. Entonces, la gente tuvo acceso a la llamada posmodernidad de una manera éticamente complicada. (en García, 2002:74)

La ausencia de una historia coloca un problema ético. ¿Cuál? Conforme a Hegel, en la historia ficcional teatral se articulan y median las subjetividades de los personajes y la objetividad de una situación histórica, o sea, está en juego tanto la colectividad social cuanto una relación objetiva con el mundo. La presencia de una historia ficcional no garantiza una mediación exitosa<sup>19</sup>, pero su existencia fragmentada coloca en evidencia ese fracaso; expone esa dificultad como una herida del imaginario social. Por eso, Labaki defiende para los autores brasileños en la situación posmoderna “una dramaturgia que viene del realismo, hasta quiebra con el realismo, pero que no deja de trabajar con la fabulación” (García, 2002:74)<sup>20</sup>.

Un problema que esta actitud presenta es que difícilmente la narrativa (con inicio, medio y fin) logrará configurar una mediación exitosa entre voluntad subjetiva y situación histórica objetiva, pues la narrativa completa y transparente, que se resuelve en un desenlace, en las condiciones posmodernas apenas puede fingir una falsa solución; solamente puede prometer un falso futuro mejor. Su estructura sugiere una garantía formal que no puede ser otra cosa que una expectativa vacía, a lo mejor una narrativa edificante y consoladora de una victoria futura para los actualmente vencidos. El desafío fundamental es cómo trabajar con la fabulación quebrando con su linealidad de modo que esa ruptura no presente simplemente una confusión individual y subjetiva, o un deleite formalista de cuño escapista, sino un estímulo intelectual para un compromiso práctico con una vida diferente. En otras palabras, el desafío es aceptar la necesidad de trabajar con la fragmentación, pero hacer uso de ella como montaje muy bien calculado.

19. En otro momento, Labaki afirma que el problema fundamental de la dramaturgia brasileña desde los años 80 es la ruptura entre un proyecto personal de un autor y un proyecto colectivo en relación a sus espectadores: “Hay proyectos personales de gran magnitud, hay proyectos de comprensión de la sociedad de gran magnitud; lo que no hay es una sintonía entre esas dos cosas. Tal vez a partir de ese punto hayamos comenzado a derivar” (en García, 2002: 54).

20. Probablemente, Labaki también se refiere al llamado *teatro de los directores* que se realizó de modo bastante autoritario. Pero el problema ético más complejo y profundo me parece ser la necesidad y la potencia del principio de la mediación.

La sospecha de que la poética posmoderna no logra producir ese efecto se debe también a su uso abstracto y por tanto apolítico, como evalúa Sérgio de Carvalho, director del grupo Cia. de Latão:

El arte teatral, del inicio de los años 1980 hasta mediados de los años 1990, y estoy considerando aquí la parte más inventiva de la producción, se tornó un ambivalente campo de representaciones atemporales, de contenido lírico, algo expresionista, haciendo el péndulo entre el arquetipo mítico y la ruina de un futuro intangible. (en García, 2002: 90)

¿Ese efecto apolítico, alienante e inclusive reaccionario es constitutivo de una poética de fragmentación? ¿Esa poética no puede presentar una clave para extraer de los pedazos un vector de transformación? Es lo que Sérgio de Carvalho a menudo sugiere cuando habla del teatro y de la dramaturgia posmoderna para defender su teatro dialéctico en los moldes de Brecht.

Ciertamente existe ese uso acríptico de elementos formales en una poética posmoderna, pero no creo que una evaluación crítica deba parar en ese punto. Pues esa práctica deficiente no agota las posibilidades de una poética, cuya deficiencia de no poder reafirmar la lucha de los vencidos por medio de una contra-historia consoladora y edificante que prometa su victoria futura puede que sea de hecho su ventaja, una vez que no permite el gesto totalizante. Para lograr eso, entretanto, es necesaria también una actitud no afirmativa al *status quo* que hace uso de las rupturas y fragmentos en ese sentido. O sea, comprender la posibilidad de usar la fragmentación como procedimiento crítico que *expone* las rupturas como rupturas en una falsa totalidad política.

Fue en 1997, a causa de una charla del filósofo Roberto Schwarz sobre la actualidad de Brecht, que artistas teatrales percibieron que, en las circunstancias actuales después de la caída del muro, la práctica del distanciamiento como técnica, tanto actoral cuanto dramaturgía, ya no garantizaba una orientación dialéctica del espectáculo o del texto y, por lo tanto, de la percepción crítica de la realidad social. Schwarz analizó la presencia de técnicas de distanciamiento en la publicidad humorística y argumentó que la situación política después de la caída del muro de Berlín exigía la sospecha de que una instancia en el interior del ser humano de hecho deseaba el capitalismo. Ese deseo no podía ser *esclarecido* o transformado por un discurso iluminista tradicional. O sea, la perspectiva de realismo socialista era una perspectiva deficiente. ¿Cómo trabajar, entonces, con la técnica de distanciamiento (y con la fragmentación como su procedimiento básico) de un modo políticamente subversivo? ¿Cuál sería la característica central de un procedimiento *dialéctico* en esas circunstancias?

Hay una versión benjaminiana de la dialéctica del iluminismo que es su concepción de la Historia, que obviamente condiciona también las posibilidades de la narrativa. Walter Benjamin acusó la historiografía tanto burguesa cuanto marxista-ortodoxa de un gesto totalizante que inevitablemente acaba eliminando (de modo más o menos violento) no sólo el enemigo externo, como también el disidente interno de su discurso. Ante esa posible consecuencia simbólica y real, la cuestión es si no hay modos de usar la fragmentación –en su radicalidad posmoderna, sin garantía de un horizonte de totalidad– a favor de un proyecto político crítico y potencialmente transformador; un proyecto que mantenga viva la posibilidad de otra realidad social y económica y esboce algunos de sus principios básicos.

Si la catástrofe histórica es, como surge para Benjamin, la dinámica implacable del pensamiento progresista, ya sea en su versión burguesa o marxista, entonces la fragmentación ofrece una oportunidad para inculcar de modo concreto el deseo y la posibilidad de un momento fuera de la lógica progresista. Para tornar posible una

vivencia de ese instante efímero, es imprescindible marcar el proceso de fragmentación como una intervención en el automatismo de la fragmentación por la dinámica posmoderna. La destrucción de esa continuada fragmentación superficial y la reconstrucción de una fisura concreta y real en ese continuum provocaría, conforme a Benjamin, la percepción de la posibilidad de una redención histórica que reverbera en la consciencia del espectador antes de disiparse nuevamente en el flujo del tiempo histórico, igual al instante producto de la fragmentación del teatro épico de Brecht

en que el flujo [del tiempo] se detiene, se torna perceptible como reflujo: la admiración, el espanto, es este reflujo. La dialéctica en momentánea parálisis es su verdadero tema. [...] Hace que la existencia respingue alto para fuera del cauce del tiempo, reluciendo en el vacío, por la fracción de un instante, para colocarla renovada en su cauce (Benjamin, 1991: 531).

Me parece que en estas condiciones, lo importante es multiplicar los momentos que permiten la percepción de ese reflujo, no la construcción del cauce ideológico en dirección a una vida mejor. Porque el momento del reflujo es al mismo tiempo la vivencia de la posibilidad de una interrupción del flujo y así de una posibilidad revolucionaria. El desafío temático y formal para la dramaturgia textual brasileña actual es ahora encontrar temas y construir estructuras que necesiten y provoquen una vivencia escénica de ese reflujo, aprovechando y superando dialécticamente las propuestas posmodernas más formalistas.



## Notas

---

- 1 El libro de Szondi, *La teoría del drama moderno*, fue publicado en Brasil en 2001. Iná Camargo Costa, en un ensayo de 1998 intitulado “Sinta o drama” justifica su análisis del drama burgués con la falta de conocimiento entre los estudiantes brasileños sobre los motivos y las formas de esa crisis. O sea: el acceso a esas reflexiones era difícil y casi siempre limitada a los integrantes de la academia, cuyas reflexiones no siempre tenían una buena difusión entre los artistas teatrales. Ellos, a su vez, tenían en cuenta el imaginario de un público poco influido por los dilemas formales de la posmodernidad. Los libros de Anatol Rosenfeld, sobre todo *El teatro épico* de 1967, no señalaron un camino suficientemente fuerte para el desarrollo de un pensamiento teatral crítico por medio del cruzamiento entre lo épico y lo lírico, aunque contenían las simientes para una reflexión de ese tipo. (*Viene de página 49.*)
- 3 El crítico Alberto Guzik hace un reclamo, por ejemplo, en 1996 sobre la “falta de novedad en el área de la dramaturgia” (87), pero entiende “que eso es una condición general del teatro, en la actualidad, no solamente en Brasil, también en Europa y en los Estados Unidos. No aparecen dramaturgos con una obra tan internacional, tan vigorosa que atraviese fronteras” (88). Entretanto, en 1996, ya había una serie de puestas en escena de textos de Heiner Müller en Brasil y dos libros con sus textos teatrales traducidos. También ya había sido publicado un libro con los textos de Koltés por la editora Hucitec. Su apreciación de que “en las últimas décadas, el teatro [en Brasil] se nacionalizó, se regionalizó, se direccionó más para sí mismo” (88) recibe un tono de provincianismo, posiblemente estratégico ante una contemporaneidad económica y artística globalizada, vista como productora de ideologías que no pasan de fuegos artificiales y callejones sin salida. O sea, había también una resistencia ética a esa dramaturgia en una parte de la clase teatral que será discutido más adelante. (*Viene de página 49.*)
- 4 El hecho de que muchos realizadores, directores y dramaturgos, trabajaran con una poética posmoderna de modo afirmativo, sin comprensión de las implicaciones ideológicas de la fragmentación y, por lo tanto, sin reflexión acerca de la totalidad perdida, llevó al director de la Cía. Do Latão, Sérgio de Carvalho, a establecer casi una oposición entre su teatro épico-dialéctico y el teatro posmoderno “expresionista”, “lírico”, “esteticista” o falsamente naturalista (García, 2002: 89-100), como si no existiese la posibilidad de un trabajo teatral posmoderno, “concreto, histórico, social” (89). (*Viene de página 49.*)

## Bibliografía

- » Antunes Filho (1989). Entrevista al programa *Roda Viva* de la TV Cultura en el 12 de junho de 1989. Consultado el 07 de mayo de 2009, en [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes\\_filho\\_1989.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes_filho_1989.htm).
- » Abreu, L. *Entrevista con Stephan Baumgartel*, el 15 de marzo de 2010. Archivo personal del autor.
- » Alves de Lima, M. (1992). “Tendências atuais do Teatro”. *Revista USP* 4 (14), 16-21
- » ———. (1981). “O caos é muito grande”, En *ensaio/teatro* (5), RJ: edições Achiamé, 7-12
- » Baumgartel, S. (2013). “Entre continuidad y ruptura dramática: la crisis de la representación dramática en el trabajo del dramaturgo brasileño Luis Alberto de Abreu”. Consultado el 04 de enero de 2015, en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero17/articulo/470/entre-continuidad-y-ruptura-dramatica-la-tesis-de-la-representacion-dramatica-en-el-trabajo-del-dramaturgo-brasilenio-luis-alberto-de-abreu-.html>.
- » Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*. Vol. II, 2. Ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- » Campos, H. (7 e 14 de 1988) “Poesia e Modernidade”, en *Folha de São Paulo-Folhetim*, nº. 403/ 404, s.p.
- » Camargo Costa, I. (1998). *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes.
- » Dias, S. R. (2005). *Espectros de uma época: o debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80*. Tesis. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis.
- » Garcia, S. (2002). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC.
- » Gomes, D. (1995). Entrevista al programa *Roda Viva* de la TV Cultura el 12 de junio de 1995. Consultado el 07 de maio de 2009, en [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias\\_gomes\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias_gomes_1995.htm).
- » Guzik, A. (1996). “O teatro brasileiro hoje”. *Mercosul Cultural. Encontros com a Crítica*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 87-94.
- » ———. (1992). “Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80.” *Revista USP* 4 (14), 10-15
- » Magaldi, S. (1992). “Onde está o teatro”. *Revista USP* 4 (14), 6-9.
- » Michalski, Y.. (1994) “A crise do teatro dentro da crise maior”, en Sosnowski, S. e Schwartz, J. (comps). *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo Edusp. (pp. 113-120).
- » Peixoto, F. (2002). *Momentos do Teatro Brasileiro*, São Paulo: Hucitec.
- » Sússekind, F. (1992). “A Imaginação Monológica.” *Revista USP* 4 (14), 43-49.
- » Wirth, A. (1984). “Do Diálogo ao Discurso”. *O Tablado* (92), 8-14.