

Luís Faria\*

# Luís Alberto de Abreu e a peça *Um dia ouvi a Lua*: a poética aristotélica como cânone

## Resumo:

Por meio da leitura de *Um dia ouvi a Lua*, texto de Luís Alberto de Abreu, este artigo discute como o uso da linguagem popular brasileira e de procedimentos teatrais épicos constituem os mecanismos de trabalho desse dramaturgo brasileiro. Esses mecanismos permitem ao autor edificar sua própria poética dramática, baseada na estrutura da narração, do contar histórias. Procura-se evidenciar que Abreu parte de um diálogo com o cânone aristotélico da *Poética*, atendo-se àquilo que Aristóteles considera sobre o gênero épico e trazendo essa discussão à realidade brasileira. Constitui, então, uma forma contemporânea de arte teatral que não nega o cânone e também não o aceita de modo dogmático.

## Palavras-chave:

Luís Alberto de Abreu, Aristóteles, Cânone, Poética, *Um dia ouvi a Lua*

## Abstract:

This article discusses how the use of Brazilian colloquial language and the epic theatrical elements in the play *One day I saw the moon* (*Um dia ouvi a Lua*), written by Luís Alberto de Abreu, compose the work's mechanisms of this Brazilian playwright. These mechanisms allow the author to build his own dramatic poetic works based on storytelling. Abreu dialogues with the Aristotle's *Poetics*, or the Aristotelian canon. The playwright attempts to know how the epic genre works according to Aristotle and he brings this idea to the Brazilian reality. Abreu makes a contemporary form of theatrical art. This art does not deny the canon and it does not accept the canon like an untouchable form.

## Keywords:

Luís Alberto de Abreu, Aristotle, Canon, Poetics, *One day I saw the moon*

O dramaturgo brasileiro Luís Alberto de Abreu, em livro publicado no Brasil em 2011, *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*, considera o texto da *Poética* de Aristóteles como um livro de cabeceira de qualquer dramaturgo, por ser uma sagaz e profunda reflexão sobre a forma dramática desenvolvida pelos poetas gregos e o teatro em geral. E por que é um livro de cabeceira? Exatamente porque se trata de uma obra que, refutada, emendada, ampliada e desenvolvida em reflexões posteriores, expandiu sua atuação circunstancial, criou diversas outras leituras, fez avançar discussões sobre a estética e a sensibilidade humanas. Exatamente por essa possibilidade é que a *Poética* é uma obra canônica: por ser uma obra de base do pensamento ocidental com a qual, ao longo da História, pôde-se *dialogar*, como uma espécie de alicerce do conhecimento.

No final de *O Cânone Ocidental* (2010), Harold Bloom, influente crítico literário estadunidense, fez uma espécie de listagem de obras que considerava canônicas. Essa listagem inclui textos em sua maioria europeus e norte-americanos, embora haja espaço para alguns autores de outras nacionalidades, como Carlos Drummond de Andrade (o único brasileiro citado), Jorge Luis Borges (Argentina) e autores das Índias Ocidentais e da África. Nessa listagem – e esse é o ponto que interessa a este trabalho –, Bloom coloca Aristóteles e sua *Poética* como um texto canônico. E o que ele chama de Cânone? De certo modo, uma obra selecionada, que direciona a leitura das pessoas. É também o ensino da seleção de textos de valor estético por meios individuais, não orientado por currículos e/ou contextos políticos, mas pela apreensão de sensações e de percepções. Afirma, por isso, que a politização do Cânone, por meio daqueles que ele chama de *ressentidos*, acrescenta um caráter problemático à questão por deixar de avaliar a estética da obra para adequá-la a contextos condicionantes a serviço de ideologias políticas ou objetivos sociais.

Nesse sentido, a *Poética* de Aristóteles configura-se como uma obra canônica por ser um texto de base para a literatura ocidental. Nessa obra, Aristóteles define a beleza da tragédia como a *imitação* de uma ação acabada e inteira de seres humanos com comportamentos superiores aos dos homens comuns. Essa imitação estará em uma história com começo, meio e fim, que não começa nem termina ao acaso, mas sim, que se utiliza das fórmulas por ele referidas de desenvolvimento, como a unidade de tempo e a de ação, por exemplo, que sugerem aos aristotélicos da Idade Moderna que a representação deve ocorrer em um tempo determinado de horas de algum dia e em um lugar apenas, ocorrendo apenas a situação desenvolvida pela trama. Já a representação baseada na épica seria quase o mesmo dito pela tragédia, com a diferença de que, na épica, a história contada avança por tempos e espaços variados e há um narrador cantando feitos heroicos de personagens.

É sobre obras calcadas no épico que a produção do dramaturgo brasileiro Luís Alberto de Abreu ocorre, em um diálogo entre o Cânone aristotélico e o teatro contemporâneo. Abreu começa seu trabalho quando, na arte teatral brasileira, nos anos '80 do século XX, a desconstrução da cena era a tônica. Após a abertura política do país a partir da Anistia, em 1979, os escritores de peças teatrais viram-se, de certa forma, “perdidos”, já que o motivo de suas peças, o combate à Ditadura Militar que governou o país até 1985, estava, de certa forma, fora de questão. Os paradigmas estavam se modificando. Um novo estatuto de produção drama-

túrgica se manifestava: a produção textual a partir do contato com a esfera da encenação. Se os autores tinham o costume de escrever seus textos em seus escritórios, a partir dos anos '80 do século XX, uma escrita dramatúrgica baseada no contato com os grupos encenadores abriu espaço para uma multiplicidade de formas textuais e de encenações.

Era a época em que se deu visibilidade aos encenadores-criadores, o que – longe de representar um problema, na verdade – colocou-se como manifestação de certa forma dominante. Abreu insere-se nesse contexto, escrevendo textos das mais variadas temáticas, tomando contato com os interesses dos mais diversos grupos teatrais. Por escrever sobre temas diversos de interesse público, é conhecido por ser um autor com uma pluralidade de estilos e de grande diversidade de linguagens. Abreu constrói suas peças a partir de elementos debatidos então com os mais diversos grupos teatrais. É comum ele até mesmo buscar elementos para seu texto no edifício onde a encenação vai se instalar, sendo exemplo disso *O livro de Jó*, uma de suas peças mais famosas, de 1993, encenada em um hospital, um espaço não convencional.

Para Abreu, é preciso pensar numa reconfiguração da linguagem teatral, que pode ser buscada por meio do épico. Isso pode ser inferido pelo seu texto “A restauração da narrativa”, presente no livro de 2011, *Luis Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. Por esse texto, evidentemente indutivo, Abreu faz perceber – a partir da observação da arquitetura das cidades atuais, moldadas por cercas e muros, diferentemente da arquitetura do Brasil colonial, em que as portas das casas eram voltadas ao centro da pequena cidade – que a noção de corpo social se perdeu e, portanto, não há mais razão para as pessoas partilharem um imaginário comum. O interesse do espectador, assim, torna-se mais o de ver um espetáculo do que o de ouvir o que se diz. “O teatro torna-se mais *sentir*, torna-se mais êxtase e emoção e menos saber” (Abreu 2011: 608).

No sistema narrativo, ao contrário, o público é o interlocutor privilegiado, a relação “olho no olho” entre personagens no palco transfere-se para “olho no olho” entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela quarta parede é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que [o] público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. [...]

No entanto, a vantagem maior do sistema narrativo é que ele não exclui o vigor da representação dramática. Ao contrário, a abriga dentro de si, possibilitando inúmeras combinações entre narração e representação. (*idem*: 608–609)

Reconfigurar o teatro é, assim, fazer com que haja vivência daquilo que se apresenta, uma vivência transformadora que se dá quebrando a ilusão cênica do mecanismo da “quarta parede”, conjugando a narrativa em que se baseia o gênero épico e a representação dramática. Nesse trabalho, Abreu ainda traz elementos reconhecíveis das formas teatrais presentes na contemporaneidade, em um saudável diálogo entre a forma canônica e as formas contemporâneas. Debate, assim, a necessidade de se operar um novo olhar sobre a produção teatral, repensando a capacidade de esta trazer de volta o interesse em contar histórias, o narrar.

A narrativa épica tradicional é construída, segundo Aristóteles (1981), de modo a permitir que vários acontecimentos sejam narrados a partir de um mesmo *leitmotiv*. Esses vários aconte-

cimentos são criações narrativas de um poeta, o qual deverá torná-los verossímeis a um grupo de pessoas que o ouvem. Esse poeta trabalha, via narrativa, a criação de imagens mentais nos sujeitos ouvintes. Isso porque se apoia na construção temporal dos fatos e nas descrições, nos jogos de palavras, nas figurações de linguagem, para, então, tornar essas palavras imagens mentais. A *Poética* pode ser um guia, segundo Abreu em um artigo seu, denominado “*Eppur si muove!*”, título baseado em uma frase de Galileu, também presente no livro de 2011, *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*, para que o dramaturgo (ou o crítico/pesquisador) entenda as personagens na História do Teatro. Pelo título dado a esse texto, percebe-se que Abreu sugere que a contemporaneidade está fadada, após tanto desenvolvimento de técnicas e de transformações, a não reconhecer nada de novo sob o sol. Este talvez seja o grande problema dos dias atuais: as pessoas parecem não enxergar a possibilidade de transformação, tudo parece estar assentado sob formas que não podem ser contestadas.

Mas o mundo move-se, bastando ao homem encontrar as novas formas que, escondidas ainda, esperam por ser descobertas, assim como, ao longo dos séculos, novas também o foram, já que, como se afirmou no início deste trabalho, a *Poética* já fora refutada, emendada, ampliada e desenvolvida. Nesse sentido, o teatro deve reunir as formas já consagradas, repensá-las, reavaliá-las em relação ao contexto, incluir o que é novo. A ideia é rever o cânone aristotélico – ou qualquer outra obra canônica –, de modo não reverencial, e sim, dialogando com essa obra, num processo dialético em que uma nova forma pode, de certo modo, ser sintetizada. Há algo, sim, de “novo sob o sol”, nesse sentido, esperando para ser descoberto.

Em seu teatro, como se quer mostrar neste trabalho por meio da análise de sua peça *Um dia ouvi a Lua*, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu promove a restauração da narrativa em diálogo com o cânone aristotélico por meio de dois mecanismos. O primeiro mecanismo é o de trabalhar com a linguagem popular brasileira. Faz, para tanto, uso de recursos dessa linguagem. Esses recursos estão presentes na oralidade e contribuem para criar o que Sperber (2009) chama de *pulsão de ficção*, presente no ser humano, sobre o que vale a pena debruçar-se. Partindo da noção de que todo ser humano merece desenvolver-se nos mais diversos sentidos, em especial no que concerne à construção de seus saberes por meio do próprio esforço e por estímulos dados por outrem, Sperber (2009) define que aspectos culturais baseados no registro oral, geralmente estigmatizados como de menor valor em relação ao registro escrito, apresentam características determinantes, as quais definiriam a oralidade como um fenômeno pleno de recursos complexos que alimentariam a memória.

Os recursos complexos dos quais Sperber (2009) fala seriam a partilha de fórmulas e de temas por pessoas do mesmo grupo; a percepção da presença de um interlocutor; a constituição agonística, por meio da *dêixis* e da função fática, levando o discurso a suscitar uma reação no outro; a tendência a construções paratáticas, as quais liberam as frases ou asserções para um grau maior de relações associativas pelo receptor (geralmente, construção de frases “soltas”, sem o uso de concatenadores como conjunções e preposições, privilegiando-se mais a coordenação do que a subordinação); o uso de elipses ou de repetições e redundâncias; a tendência à presentificação de uma trama discursiva, sem perda, no entanto, de referências ao passado, a

partir de uma ordenação causal dessa trama; as marcas prosódicas e a entonação.

O outro mecanismo para promover a referida restauração da narrativa, como será óbvio, é o da encenação épica em que ocorre a quebra da “quarta parede”. Há a ideia de o espectador ou a espectadora ser chamado ou chamada pelo narrador, por meio de construções dêiticas, a participar imaginativamente do espetáculo; nesse sentido, o espectador ou a espectadora torna-se menos passivo(a), mais observador(a), e, portanto, mais questionador(a), pois toma contato com os meios de produção do espetáculo – compreende ser o que vê uma encenação, daí, abrindo-se espaço mais para a reflexão do que para a emoção – o que favorece o debate preconizado por Brecht sobre questões caras à sociedade, o que Abreu não deixa de lado em seus trabalhos, ao discutir o machismo como polaridade dominante no mundo; há a lógica da frontalidade, de endereçamento direto da palavra e da ação ao espectador ou à espectadora por parte do ator ou da atriz; também há a figura teatral com consciência de estar sendo observada; por fim, o distanciamento teatral, ou seja, a não identificação do ator ou da atriz com a personagem, e daí a possibilidade de se poderem representar diversas personagens na peça.

Assim, o desenvolvimento da encenação por meio de recursos da linguagem popular e as características de teatro épico são tão fortes para o dramaturgo que, na página de descrição de personagens e cenário de sua peça *Um dia ouvi a Lua*, foco de análise deste trabalho, ele escreve:

Não imagino esta peça num palco convencional embora não seja impossível que ela seja representada nele. Imagino esta peça como ocupação de um espaço físico e um espaço na imaginação de cada leitor ou espectador. É uma peça de narradores e nela mais vale a criação de espetáculo na imaginação de público do que a representação no espaço físico. É claro, há representação pois se trata de teatro, mas o esforço maior é conseguir fazer com que o público veja essas pungentes personagens com os olhos da imaginação. A magia do teatro narrativo está em transportar o público para o mundo complementar das imagens. Em deixar que lá ele veja, por si mesmo, a representação. Os narradores são os meus guias àquele mundo como Beatriz e Virgílio guiaram Dante, e nós todos, aos dez infernos e aos sete céus da Divina Comédia. (Abreu 2011: 564)

Esse texto indica que a peça não foi pensada para o palco convencional, apesar de poder vir a ser nele representada. Além disso, a peça suscita a imaginação do público por meio da “magia do teatro narrativo”, que transporta o público ao mundo “complementar da imagens”; e será nesse mundo – talvez o trecho mais misterioso – que o público verá, por si mesmo, a representação – será nesse mundo que a representação acontecerá, num mundo em que as imagens atuam, organizadas pelo narrador do espetáculo. Aliás, tão importante é o narrador dessa peça que o “Prólogo” dela tem um título significativo, “De um narrador e de sua função”. Esse prólogo, Abreu inicia-o indicando na rubrica que, à medida que entra o público, as canções que compreendem a peça podem ser cantadas pelos atores, e, daí, tocadas nas suas versões originais. Ao final, na rubrica, é dito que o narrador deve se destacar do público e dar-lhe boas vindas. Isso porque esse narrador é como um “guia” ou um “mestre” de uma Folia de Reis. O narrador inicia suas falas voltando-se para o público, trazendo a questão da memória à tona:

NARRADOR – Boa noite. Sejam bem-vindos. Sou alguém que gosta de contar coisas, preciso contar coisas! Agora, por exemplo, preciso contar a vocês que acredito em alma, embora não saiba exatamente o que seja. Sei que quando o vasto número de dias que me foi dado como presente ao nascer chegar ao seu último instante eu ainda vou permanecer aqui. Porque alma é o que resta depois de nós. Dizem, e nisso acredito, que só morremos, de vez e de fato, quando os vivos perdem a última lembrança de nós. Alma talvez seja uma espécie de memória. [...] (Faz um gesto simples, mas largo, apontando em direção a um ator no meio da plateia ou no palco. Ator começa a narrar colocando sobre si, de maneira lenta, quase ritual, adereços que o identificam como integrante de uma Folia de Reis. Cada qual em sua vez os outros atores farão o mesmo). (Abreu 2011: 565–566)

Como se vê, o narrador começa por apresentar-se, dirigindo-se ao leitor (algo próximo de uma construção agonística), dizendo-se alguém que gosta de contar coisas, aliás, alguém que *precisa* contar coisas. Essa necessidade de narrar, necessidade psíquica no ser humano, remete à discussão lançada por Sperber (2009) sobre a pulsão para a ficção. O narrador com certeza fala em nome de Abreu: essa mesma necessidade de se narrarem coisas, Abreu percebe-a nos dias atuais, e em especial, no universo das artes cênicas. Também é dito pelo narrador que ele acredita ser a alma uma espécie de memória, já que, para ele, a partir do que lhe diziam, “só morremos [...] quando os vivos perdem a última lembrança de nós”. A memória dos vivos é que mantém a alma. E seu pensamento vai até o pai e a mãe, como quando eram vivos. Essa memória é elemento construtor da narratividade.

Memória, aliás, que evoca lembranças de pessoas mortas, que as molda “no ar como se fossem barro”, que as faz “aparecer” na mente daqueles a quem é direcionada a fala do narrador – no caso da análise aqui, do texto – e que é elemento construtor de uma presentificação: a memória irá trazer à cena personagens de um passado já remoto. O “moldar no ar” é “montar imaginativamente o espetáculo”, como o faziam os narradores épicos. A presença de um prólogo com um narrador promovendo a evocação de memórias é claramente uma estratégia do gênero épico na obra. Há uma marca coletivizadora, arquetípica, por sinal, marcada, pelo narrador, de adereços da Folia de Reis, em que deve ser seguido, aliás, pelos outros atores. Uma festa popular, a Folia de Reis, ou Reisado, é uma Festa católica ligada à comemoração do Natal que acontece no Brasil desde o século XIX. O narrador de *Um dia ouvi a Lua* é como o mestre de uma folia, já que ele, tal como o mestre, é responsável pelo andamento dos cantos na peça e pelas histórias que são contadas. Não há o Bastião Palhaço ou os Reis Magos, mas o restante elenco da peça atua como coro musical comandado pelo narrador como mestre. O espaço do teatro, ou do local onde a encenação pode ocorrer, atua como a casa do Festeiro que recebe a Folia.

É importante que a Folia de Reis permaneça como marca do espetáculo pois, numa Folia, grupos organizados de pessoas visitam casas e cantam músicas populares, além, claro, de contarem histórias bíblicas sobre o nascimento de Cristo. A caracterização do popular por meio dos ritos e canções está evidenciada pela presença das três músicas nas quais se baseiam a peça. O

caráter épico do espetáculo é também fortemente marcado pela presença dessas músicas e o fato de elas trazerem à baila a questão da memória.

*Um dia ouvi a Lua* é uma peça de Luís Alberto de Abreu escrita em 2010 para os seis atores da Cia. Teatro da Cidade, de São José dos Campos (no interior do estado de São Paulo). Os atores viveram diversas personagens, utilizando a narrativa para contar as possíveis versões das histórias da peça, inspirada em três músicas: “Adeus, Morena, Adeus” (Piraci/ Luiz Alex), “Cabocla Tereza” (João Pacífico/ Raul Torres) e “Rio pequeno” (Tonico/ João Merlini), todas gravadas nas décadas de 1950 e 1960 pela conhecida dupla sertaneja Tonico e Tinoco. Na peça, no entanto, inverteram-se os valores machistas das narrativas nessas composições, colocando-se a mulher como protagonista. A relação com o universo feminino e com o universo infantil permeia todo o espetáculo. Todas as mulheres no espetáculo sofrem algum tipo de agravo na relação com o polo masculino. As crianças, por sua vez, aparecem como figuras que comentam o universo dos adultos e trazem o imaginário das ruas e das praças de cidades de tempos atrás.

Há um esforço proustiano das personagens por rememorar situações vividas, presentificando o passado:

ATOR 1 – (*de olhos fechados num esforço de lembrar*) A roça do meu avô... O ventinho quase brisa movia o verde das folhas do milho no rumo da encosta do morro... Eu, criança, sentadinho, perdido, com os olhos cheios de tudo aquilo. São João, fogueira-luz no escuro-friozinho e sereno da noite... histórias de Pedro Malazartes contadas pela boca do tio Tonico em que faltavam um ou dois dentes.

ATOR 2 – Acorda, fulano! Joga água nele, comadre! A voz do Zé Betio saía do rádio e penetrava no meu sono de manhãzinha, junto com o cheiro do café passado no coador. E eu pulava da cama para o pão com a casca torrada cortada em forma de canoa, besuntado de manteiga e mergulhado no café com leite. (*Sorri.*) Ai, o gosto até me veio à boca! Depois eu penetrava no dia comprido como são os dias da infância. (Abreu 2011: 566)

Entre várias lembranças, destacam-se essas duas transcritas, em que o Ator 1, “de olhos fechados”, relembra da roça do avô ao pé do morro e das festas de São João. O outro Ator, o 2, lembra da voz do Zé Betio (conhecido locutor brasileiro) no rádio, mandando jogar água no preguiçoso que não quer acordar; e da criança que acordava e tomava um delicioso café para se divertir, para brincar. As crianças são um grande mote na dramaturgia de Abreu, presentes em textos como a peça *Auto da Infância* e o roteiro da minissérie televisiva *Hoje é dia de Maria*, produzida em 2005 pela Rede Globo. Com os verbos no passado, as personagens evocam as recordações das personagens.

Essas memórias são dos próprios atores, 1 e 2? Não necessariamente. Claro que um ator, ao representar esse espetáculo, poderá trazer à mente experiências semelhantes para dizer esse texto de Abreu. Essas experiências podem ir além da memória individual, sendo irradiadas ao receptor da mensagem – leitor ou público – como mensagens atávicas, uma atividade de partilha de experiências que têm o intuito de serem transformadoras:

*Começa-se a ouvir bem baixinho uma Folia de Reis. A canção da Folia de Reis permanecerá sendo cantada até que comece a primeira história. Soa um sino.*

NARRADOR – Ouçam os sons de um tempo antigo e já morto. Deixem que esse som nos leve para aquela antiga cidade que descansa morta, debaixo do asfalto e dos prédios desta cidade. Fechem os olhos. Dentro do escuro, vejam, aqui e ali, a luz amarela e fraca, dos poucos postes de bronze ou madeira...

ATRIZ 1 – O prédio da câmara, a igreja, a praça, o sanatório, as poucas ruas calçadas de pedra...

ATOR 1 – No chão das muitas ruas de terra as marcas curvas das ferraduras e o cheiro inconfundível de estrume toma o ar. De dia essas ruas são tomadas pela correria de tantas crianças... de noite é esta solidão e este silêncio.

ATRIZ 2 – Uma das casas tem a sala e o terracinho que dá para a rua meio iluminados. Neles vejo vultos de pessoas que murmuram num vozerio baixo... Que é?

NARRADOR – Chegue mais perto pra ver.

ATRIZ 2 – Uma novena! [...]

NARRADOR – Mas, sigamos, entremos mais nesta cidade. Caminhem devagar! Reparem nos alpendres e nos jardins na frente das casas, nas cercas de vara...

ATOR 2 – ...nas portas e janelas abertas para que entre o ar fresco da noite... A esta hora da noite já não se conversa nas soleiras, as crianças já dormem e só uma ou outra casa ostenta o claro-pálido de uma luz acesa.

ATRIZ 3 (*firmando a vista*) – Quem vem lá? Boa noite, seu Joãozinho!

[...]

ATRIZ 3 – Mas não é a história de seu Joãozinho que desejo contar.

[...]

ATRIZ 3 – Quero contar a história de uma daquelas três mulheres que vêm ali mais a frente. Caminham pela rua vazia, mal iluminada pela luz solitária do poste.

*Três mulheres, já vestidas como seus personagens, caminham em direção aos atores.*

NARRADOR – Tereza, Beatriz, Sá Maria. [...]

[...]

NARRADOR – [...] Caminhemos até um tempo que já foi. Vamos, com esforço de memória, lavrar esse campo e semear nossas lembranças. E esperar a brotação da vida. (Abreu 2011: 567-568)

Na verdade, a fala final do narrador, “Caminhemos até um tempo que já foi”, apenas reitera o que já estava acontecendo na sequência desde o início: o narrador e os atores “puxam” os leitores ou os espectadores para um “tempo antigo e já morto”, “um tempo que já foi”, para uma “antiga cidade que descansa morta, debaixo do asfalto e dos prédios”, por meio do direcionamento ao público, num flagrante mais que evidente da quebra da “quarta parede”; pedem ao seu público que fechem os olhos para, como Abreu diz, criarem imaginativamente o espetáculo, organizando imagens mentais tais como o “prédio da câmara, a igreja, a praça,



o sanatório, as poucas ruas calçadas de pedra”, ruas essas que trazem “as marcas curvas das ferraduras e o cheiro inconfundível de estrume toma o ar” e a “correria de tantas crianças”, mas que à noite são solidão e silêncio. Aliás, uma cidade como Abreu descreve terem sido as cidades do passado no Brasil: de portas abertas à rua, travando abertura do universo particular ao universo da rua, ao universo público. Essa abertura é reforçada pela Folia de Reis, um festejo que adentra a casa das pessoas.

Até essa sequência, não há necessariamente ação ocorrendo, ação no sentido determinado aristotelicamente, quando se discute a forma trágica. Além disso, não há tempo e espaço determinados, há quebra dessas relações: não sabemos onde essas figuras diegéticas estão realmente. Há, ainda, uma espécie de suspensão do tempo para uma retomada do passado; ou seja, o tempo parece não avançar. Os verbos aqui estão no imperativo, convidando o receptor a participar da rememoração.

Cabe ainda determinar que a peça é colocada em um espaço que Abreu considera não convencional que ocupa um espaço físico e um espaço na imaginação do público. Embora Abreu não considere impossível que seja apresentada no palco convencional, a fuga à caixa cênica italiana pode permitir uma maior liberdade de desenvolvimento de histórias pelo dramaturgo. É sabido que a caixa cênica italiana carrega o peso do teatro burguês definido como gênero que busca a ilusão cênica do realismo. Abreu propõe então a fuga a esse realismo, não por o considerar teatro de má qualidade, mas, sim, por considerar que seu teatro busca outras questões que são evidenciadas pela quebra da ilusão por introdução de elementos “epicizantes”.

Estando a peça montada em quadros, ao final do Prólogo, é aberto espaço para o próximo quadro, que falará da personagem Beatriz. É o trecho da sequência “Adeus, Morena, Adeus”, no qual se falará da parte inicial, corroborando as questões levantadas até o presente momento:

#### ADEUS, MORENA, ADEUS

*Crianças brincam, uma delas se destaca e vai para frente.*

CRIANÇA 1 – Olha a Beatriz!

*As crianças observam, com algum receio, a mulher que passa; depois retomam a brincadeira.*

BEATRIZ VELHA – Todo fim de tarde, Beatriz percorria, calada, a velha estação de ferro desativada. Deitava um olhar triste sobre os trilhos tomados pelo mato, sobre as molduras e colunas de ferro comidas de ferrugem, sobre as paredes de tijolos estragados pelo tempo. Não era louca, acho que só era esquisita. Tinha uns cinquenta anos... pra mais? Talvez. (*Transita para a personagem-narradora.*) E eu, que agora sou Beatriz, digo a vocês que velhice é cansaço e que hoje, finalmente, meu coração envelheceu. Por tantos anos esperei, não espero mais! (*Permanece indecisa um momento, depois senta-se.*) Mas se esperei tantos anos que custa esperar mais um dia!

CRIANÇA 1 – E era assim. Entra dia, sai dia, morre o sol, nasce a lua, dia fazendo pilha de mês, mês

fazendo rosário de anos e aquela mulher toda tarde passeava pela velha estação. Um dia um homem que ninguém conhecia apontou na rua.

*Crianças param de brincar e observam o homem que entra com um violão às costas. Depois correm para todos os lados.*

CRIANÇA 2 – Foi um zum-zum-zum pela vizinhança... quem é, quem não é o desconhecido? É primo distante, parente de quem?

CRIANÇA 1 – E se for o homem do saco?

CRIANÇA 3 – Homem do saco não carrega viola!

CRIANÇA 2 – Pergunta!

CRIANÇA 4 – Eu não, sua tonta!

VIOLEIRO VELHO – Sou Manoel Benedito, Mané-dito, sobrenomeado, e me pergunto se não foi nesta cidade tão crescida e mudada que um dia passei pra levar, farpado no peito, o maior desgosto que pude carregar pela vida afora. (*Subitamente chora.*)

CRIANÇA 4 (*chocada com o homem*) – Credo! (*Corre chamando.*) Vó!

CRIANÇA 3 – Manoel Benedito... disse minha vó cavocando um resto de memória... Conheci um, violeiro bão, faz tempo que se perdeu pelo mundo pra nunca mais se ver!

VIOLEIRO VELHO – Sou esse.

CRIANÇA 2 – Chorando? Num credito, disse minha tia, aquela mais velha... aquela torta, aquela que anda assim, meio fora de esquadro... Ah!, você sabe! Aí, um juntou um caco de lembrança daqui, outro um pedaço de memória dali, uma lasca ou outra do acontecido e logo a cidade montou por inteiro o vaso de porcelana precioso que é essa história. Foi assim, nunca me deixei esquecer. (Abreu 2011: 568 - 569)

Há aqui um trecho iniciado pelas crianças. Para Luís Alberto de Abreu, as crianças consideram as experiências um tesouro a ser reencontrado. Pelo épico, observa-se o mundo como uma criança que o descobre pela primeira vez. A participação delas nessa peça é destacada: apresentam personagens, discutem questões sobre o contato com o mundo (o “homem do saco”, por exemplo), narram a história. Como a Beatriz Velha, que também narra uma história. Para Abreu, as crianças e as mulheres sempre foram, na História, seres que sofreram com as intervenções do polo masculino dominante. Dar corpo à voz delas é imprimir um imaginário agregador a um mundo dominado pela objetividade da tecnocracia, pela unilateralidade de pensamento, que só busca o progresso material, a disputa por territórios, a luta pelo poder, a mediação, e deixa de lado sentimentos e emoções, relações interpessoais profundas, o contato com a subjetividade. As crianças *brincam* de modo bastante saudável.

A mulher velha que passa é vista com medo. Na infância, em cidades do interior, é comum o medo de alguém mais velho que se aproxima para contar alguma história; a mulher mais velha é encarada como uma feiticeira, uma louca, qualquer coisa desordenada nesse universo. Há um quê de respeito, medo, deboche, todos os sentimentos juntos. O receio imprime na personagem um poder que a destaca. Mas passa logo: voltam a brincar, a jogar, o que é pró-

prio das crianças.

Beatriz Velha começa a falar de outra Beatriz, de uma mulher de 50 anos, que percorria os trilhos da estação de ferro desativada, deitando “um olhar triste sobre os trilhos tomados pelo mato, sobre as molduras e colunas de ferro comidas de ferrugem, sobre as paredes de tijolos estragados pelo tempo”. Aqui, é determinante o efeito da descrição: ao invés de *ser visível* a estação de ferro, de ser montado o cenário, a personagem, narrando, revolvendo a memória, retoma um passado que teria vivido e atualiza-o, trazendo-o de volta, mas por meio do signo estético: matos não “tomam” trilhos, ferrugem não “come” colunas de ferro, o tempo não “estraga” paredes. Trata-se de um efeito estético, estamos no reino da metáfora e da sinestesia (esta também uma forma de metáfora), das figuras de “transporte”. Por meio do procedimento descritivo dentro da fala de Beatriz Velha, temos a questão da criação imaginativa do espetáculo. A memória é revolvida, mas há criação no meio, sugerindo-se uma estação tão abandonada quanto a Beatriz de 50 anos que por ali vai andar, na esperança do retorno do amado, o qual, percebido logo, será o Violeiro.

Seguidamente ao discurso sobre a Beatriz de 50 anos é sobreposto o discurso da Beatriz Velha, que diz que velhice é cansaço – aqui, ainda um processo metonímico, “velhice é cansaço”, sendo substituto de “pessoas mais velhas estão cansadas de viver”. O coração, ela diz, envelheceu – imagem metafórica, também –, sugerindo a passagem do tempo. Este é um elemento destacado pela Criança 1, a qual falará: “Entra dia, sai dia, morre o sol, nasce a lua, dia fazendo pilha de mês, mês fazendo rosário de anos e aquela mulher toda tarde passeava pela velha estação”. Descreve poeticamente o tempo passando, notado não pelo fluxo do calendário, mas pelos elementos naturais, como o sol e a lua. Aqui, o nível de consciência da Criança 1 atesta-nos que esta é, nesse momento, narradora de um discurso que se sobrepõe ao discurso infantil: é a criança que fala, mas a consciência é histórica; dá-se voz à memória, falando a criança do tempo que passava e do passeio da mulher pela estação. É a magia teatral: há um ator ou uma atriz dizendo um texto utilizando-se da imagem da criança; a essa imagem é sobreposta à voz de um narrador.

Avançando, há a alternância de máscaras ou de vozes. Assim, a Criança 1 termina sua fala dizendo que um dia um homem “apontou na rua”, e ninguém sabia de onde vinha. Ela está narrando, não ficando claro se é personagem-narradora ou se é essa máscara que coexiste entre personagem e personagem-narradora. Na verdade, a questão não tem importância: a ambiguidade que decorre da ausência dessa definição tornou-se figurativa. Por não haver certeza, o caminho está aberto a diversas possibilidades.

Há, ainda, a descrição de crianças indo para todos os lados, já que um desconhecido apontou pela vizinhança. A Criança 2, então, põe-se a falar, também, com colocações que lembram bem a fala da Criança 1: parece uma criança falando, mas também traz a narratividade, o questionamento de todos da vizinhança, que se perguntam quem era aquele sujeito que por ali tinha apontado. O sexo da Criança 2 é definido pela Criança 4, que a chama de “tonta” quando esta pede que pergunte ao homem se ele era o homem do saco. Aqui, a narração dá lugar à conversa entre crianças. A ambiguidade figurativa expande-se.

Quando o Violeiro fala, revela seu nome: “Sou Manoel Benedito, Mané-dito”, um homem que saíra daquela cidade com o coração em farpas. Ele nota que a cidade estava mudada e que dela saíra levando grande desgosto. Ele é uma personagem-narradora, contando em primeira pessoa o que lhe acontecera. Aqui, as vozes misturam-se: a Criança 4 chama a avó, enquanto a Criança 3 diz a fala da avó misturando-a com a fala dela mesma, criança, que narra para o público. A sobreposição de vozes, de rememoração e de atualização de memória torna-se intensa neste momento: vemos uma criança falando o texto da avó e, narrando, toma consciência; enquanto narra, também cria, já que está atualizando um elemento passado enquanto se volta para o público, que, por sua vez, vê uma atriz ou um ator dizendo esse texto com vozes sobrepostas. Novamente, ocorre uma expansão de possibilidades por meio do jogo de máscaras.

Essa sobreposição será intensificada com a Criança 2: ela inicia sua fala mencionando a tia torta que não acreditava que o Violeiro era o Mané-dito. Então “Aí, um juntou um caco de lembrança daqui, outro um pedaço de memória dali, uma lasca ou outra do acontecido e logo a cidade montou por inteiro o vaso de porcelana precioso que é essa história. Foi assim, nunca me deixei esquecer”. Há aqui um trabalho de memorização, definido como um vaso de porcelana precioso, produzido pela cidade toda. Os cacos de memória são juntos coletivamente, formando um corpo coletivo, social, em que o compartilhamento de experiências particulares forma um todo coletivo. E a fala mais estranha é dita pela Criança 2, justamente a única menina: “Foi assim, nunca me deixei esquecer”. Ora, quem diz isso? Uma criança? Não pode ser, já que essa criança vive o espaço diegético da narrativa. É um narrador? É possível. Mas narrador-personagem? Essa fala pode ser também da própria Beatriz Velha, relembando o retorno do homem que um dia ela amou. No entanto, é a Criança que fala, para o público. Seria essa criança a própria Beatriz, sendo então atualizada? Possibilidades diversas são dadas pela figuração. Estamos perante um texto altamente poético, denso, com pluralidade de vozes e de diversos lances imaginativos, cabendo ao sujeito-ouvinte o trabalho de recriação imaginativa.

Os lances de imaginação trabalhados em “Adeus, Morena, Adeus” também reaparecem em “Cabocla Tereza” e “S’a Maria do Rio Pequeno”, os próximos quadros de *Um dia ouvi a Lua*, cujas histórias também são contadas por figuras que ora narram, ora transmutam-se em personagens e conversam com o público. Na primeira, a Cabocla do título é morta por Antonio Bento, a quem Tereza traía com Lourenço, amor de infância. A história mais triste, com final infeliz e com proclamação de culpa de ambas as partes, é a confissão de seu crime ao público:

ANTONIO BENTO – Sou um assassino, confesso a Deus e aos homens, mas não me julguem, eu peço, antes de conhecerem o sofrimento que carrego!

[...]

ANTONIO BENTO – Não duvidem, a minha é uma história de amor! Há anos caminho, sem aceitar repouso nem teto e conto e reconto essa história sem conseguir o frescor da paz e o alívio da culpa. Eu matei uma mulher. (Abreu 2011: 576)

TEREZA – Me deixa falar, por favor. Se por todos esses anos a história contada foi de crime e remorso,

ouçam hoje e agora, uma história de funda e sincera paixão. Começo a contar antes dos dois tiros que abriram o atalho por onde me fugiram o sangue e a vida. Começo a contar antes de conhecer este homem que hoje se lamenta. Começo a contar do princípio. E o princípio de tudo foi descoberta e riso. (*idem*: 577)

Nas duas falas, as figuras se dirigem ao público, contando sua história. Antonio Bento confessa seu crime ao público, e Tereza confessa seu amor por Lourenço. Ambos se mostram imbuídos da tarefa de contar: ele, pagando uma penitência, ela, já morta, retornando ao mundo dos vivos por intermédio da memória, que traz de volta as almas de outro mundo. Há verbos no presente e no imperativo; visualizam-se os ausentes; é inegável a presentificação e o aspecto dêitico, próprios da linguagem oral. Os verbos no pretérito servem para o contar, mas são os verbos do presente que apelam à narrativa. Continua o jogo com a imaginação do público: ambas as personagens confessam algo: a primeira, que cometera um crime, no caso, assassinato; a outra, que cometera adultério.

Em uma sequência marcante, Tereza conta o momento da própria morte:

TEREZA – Ouvi, senti, estampido e impacto, e vi o sangue fugindo da represa das veias e a vida galopando nas distâncias até o mundo sumir de vez de meus olhos.

[...]

TEREZA – De todas as coisas suaves – pele, ar, sonho, pensamento e alma – a mais leve é o amor. E sobre ele não quero o peso do lamento. [...] Quem quiser chore pelo remorso de um assassino, quem quiser celebre o amor que encheu meus dias e que até na morte me alimenta de lembranças e de alegria. (Abreu 2011: 579)

Um texto altamente poético – com metáforas e personificações impressionantes, como “vi o sangue fugindo da represa das veias e a vida galopando nas distâncias”, “o mundo sumir” e “o amor que encheu meus dias e que até na morte me alimenta de lembranças e de alegria”; antíteses como “coisas suaves” e “leve” e “o peso do lamento”. Tereza, morta, usando verbos no pretérito como “ouvi” e “senti”, conta o momento de sua morte e, em seguida, faz o solilóquio reflexivo sobre o amor que então a movia e, pós-morte, ainda a move, pedindo que se celebre esse amor que lhe encheu os dias. Antes de falar em morte, Tereza celebra a vida para os vivos, pedindo-lhes que parem de chorar seu assassinato, já que ela morrerá por amor. Esse texto vai perfeitamente ao encontro da sugestão de Abreu sobre o efeito de contar as histórias que foram cantadas no passado, mas sob o viés feminino, dando voz às mulheres; nesse sentido, a peça discute o peso do assassinato – o machismo da personagem Antonio Bento faz com que ele se sinta “dono” de Tereza e estar no “direito” de matá-la, porque ela o traía.

“Adeus, Morena, Adeus” termina com o violeiro indo novamente embora da pequena cidade, sem Beatriz; e “Cabocla Tereza”, com o assassinato. A última história termina de modo mais esperançoso que as anteriores. “S’a Maria do Rio Pequeno” traz elementos que justificam o título da peça: *Um dia ouvi a Lua*. S’a Maria, vivendo em Rio Pequeno com o pai após a morte da mãe, apaixona-se aos catorze anos por Cipriano, o que deixa o pai, Tiodor, com bastantes

ciúmes e desesperado, como é contado por uma das mulheres da cidade de Rio Pequeno:

CIDÁLIA – [...] Se vocês fizerem o favor de prestar atenção sem fazer muita bulha, eu até posso tecer todos os fios dessa história, sem atropelo. Do que eu sei, e o que sei é o que foi deveras, Tiodor quase que morre de paixão e desconsolo com a morte da mulher. O que salvou foi a filha pequena que ficou na sua mão e encargo. Essa menina virou seus olhos, seu coração, sua alma, que Deus me perdoe.

PAI (*entra em cena escondendo nas costas uma boneca*) – S'a Maria! Olha o que eu trouxe pra você.

S'A MARIA – Deixa eu ver, pai!

PAI – Não, vai ter que adivinhar...!

S'A MARIA – É de comer?

PAI – Não...

S'A MARIA – É de vestir?

PAI – Também não...

S'A MARIA – É de brincar?

PAI – Fecha os olhos e estende a mão... (*Coloca uma boneca nas mãos da filha.*)

*A menina perde a fala, é só interjeições de alegria. Depois corre abraçar o pai. Há um corte de tempo e emoção. Ela passa de uma alegria infantil para uma gravidade adulta: estende uma carta ao pai enquanto Cidália narra.*

CIDÁLIA – Mas quando de manhã Tiodor viu que a cama da menina não tinha sido desfeita e leu a carta deixada em cima da mesa esteve a ponto de morrer ou de matar... (*Pai puxa os cabelos e se esmurra num desespero.*) Ara!, mas uma história não deve de andar assim às carreiras... (*Faz um gesto ao pai que imediatamente cessa o desespero. O ator desmonta o personagem e sai.*) Tem de ser um tico mais maneira, senão entender vocês entendem que aqui ninguém é burro, mas quem disse que apreciam o sentimento? História é que nem amor: tem de provar, num adianta só ouvir que existe. Cipriano e S'a Maria se conheceram na festa.

*Apresentação de folia de reis. S'a Maria chega com o pai. No meio da dança, o Marombo a retira dos braços do pai conduzindo-a para dançar com Cipriano.*

MAROMBO – Senhor dono da casa/ Dá licença de entrá/ nós viemo celebrar/ a chegada do menino.

DONO DA CASA – Aqui é a morada do senhor/ faz favor de entrá/ pra esse nascimento/ nós comemorá.

ATORES (*cantam música tradicional da folia de reis.*) – Salve o senhor menino, que do céu veio salvar (bis) (*Marombo faz sua dança, corteja S'a Maria e se dirige ao pai.*)

MAROMBO – Senhor dá licença dessa moça vir girá. Moça formosa, pra nesse mundo a gente vivê, é preciso crescê no tamanho, na ideia no coração. (*S'a Maria e Cipriano dançam.*)

S'A MARIA – Que sagrado do mundo é esse, gente!, que se desperta dentro da gente como susto, como queda, como sonho?

CIPRIANO – Foi desvario de gostar, já falei pra vocês! Parece coisa que um vento novo, como nunca existiu no mundo, soprou em roda de nós. (Abreu 2011: 582-583)

O tema do pai que cuida da filha após a morte da mulher também tinha sido visto anos antes, no referido roteiro de sua minissérie *Hoje é dia de Maria*; em *Um dia ouvi a Lua*, o assunto é retomado (vide, aliás, a coincidência dos nomes das meninas). O trecho transcrito da peça mostra diversos aspectos de caráter épico. Primeiro, temos a transformação e autonomia da personagem. S'a Maria passa de criança para jovem apaixonada que foge do pai; essa transformação não ocorre linearmente: há um *flashback* na narrativa, determinado por Cidália, que se torna a narradora dessa história, uma narradora cuja voz atuante é determinada pelo próprio Narrador da peça. Depois, essa transformação é elucidada pelo narrador. Ou seja, uma personagem do espaço diegético da narrativa assume a voz de narradora de uma das histórias contadas pelo Narrador da peça; temos uma narração dentro de uma narração, portanto. Essa mesma Cidália, aliás, faz um gesto ao ator que representa Tiodor e ele desmonta a personagem em frente ao público. Isso porque veremos a festa de Reisado em que S'a Maria conhece Cipriano, seu grande amor. Entende-se o processo de crescimento de S'a Maria, ou o momento em que conhece o amor, em duas etapas: a primeira, na festa de Reis – isso perceptível na fala de S'a Maria “Que sagrado do mundo é esse, gente!, que se desperta dentro da gente como susto, como queda, como sonho?” –; a outra, quando deixa a carta ao pai depois de ganhar a boneca – isso perceptível na rubrica “Há um corte de tempo e emoção. Ela passa de uma alegria infantil para uma gravidade adulta” –; longe de isto ser demonstrado de modo linear, o jogo de acontecimentos é embaraçado pelo *flashback* e pela sobreposição de informações.

Há ainda a ideia de uma memória coletiva e participada. São também as falas de Cidália e de Cipriano que abrem a narrativa para a participação do público. As personagens dirigem-se ao público. Cidália disponibiliza-se prontamente para contar a história: “Se vocês fizerem o favor de prestar atenção sem fazer muita bulha, eu até posso tecer todos os fios dessa história, sem atropelo” – aqui, com certeza, o uso do pronome de segunda pessoa evidencia que se está voltando ao público, pedindo-lhe sua atenção. Cipriano o faz também, ainda que de modo um pouco mais sutil, já que está mergulhado também no contexto da narrativa dentro da narrativa: “Foi desvario de gostar, já falei pra vocês” – aqui, ele declara sua paixão por S'a Maria.

Marcando o trecho, a *Folia de Reis* é cantada pelos atores e a presença brincante de um Marombo que entrega a jovem S'a Maria a Cipriano para dançar, bem às vistas do pai. Essa *Folia* adentra o espaço narrativo: a jovem apaixona-se. Com esse momento, Abreu mostra que sua peça é um verdadeiro Reisado já que, no Prólogo, o narrador cumprimenta o público, como se este fosse um Festeiro recebendo em sua casa uma folia. Daí o cenário ser diferenciado, aliás, minimalista, com poucos recursos, mas não esconde que o que se vê é representação.

*Um dia ouvi a Lua* faz parte do estilo de escrita do dramaturgo Luís Alberto de Abreu por se aproximar dos saberes populares, projeto que se aproxima também do incentivo de Sperber (2009) de retomar formas simples, as narrativas, valorizando os saberes do povo. Entretanto, longe de isso ser mero entretenimento “popularesco”, Abreu transforma esse projeto em arte superior, já que os filtra sob um olhar contemporâneo de produção teatral. Constrói seus textos a partir da discussão do épico como gênero, potencializando o tecido do texto teatral, abrindo-o a infinitas possibilidades.

A obra de Luís Alberto de Abreu estabelece um diálogo com a *Poética* de Aristóteles, retomando as considerações sobre a epopeia e a estrutura da narrativa. Mas, ao afirmar a *Poética* como livro de cabeceira, confirma-a como obra de interesse para a arte teatral, uma obra, nesse sentido, canônica, necessária para repensar o conhecimento da produção em dramaturgia. Abreu atém-se à forma épica, com o objetivo de reconstruir uma poética que sintetiza a relação entre o que é dito “canônico” e as formas contemporâneas de encenação. Nesse sentido, Abreu, ao escrever peças de teatro que se baseiam nas formas do gênero épico, tenciona provocar um estranhamento provocador. Essa provocação aponta ainda para a pulsão humana da ficcionalização, para a capacidade humana de efabulação, inata no ser humano. A pulsão para ficcionar, segundo Sperber (2009), conformada ainda pelo discurso oral, como procurámos demonstrar neste trabalho, revela uma insuspeita complexidade. Analisar e valorizar o discurso oral é não excluir essa forma das possibilidades comunicativas, respeitando as características culturais que esse discurso carrega. Até porque, ironicamente, ao escrever textos diversos baseados no registro oral, Abreu leva em consideração aqueles que são excluídos socialmente, como as mulheres ou as crianças.

Ao se basear na linguagem popular, bem como em uma temática que trata de excluídos, e ainda em procedimentos épicos de construção dramática, Abreu constitui ele mesmo uma poética, partindo do diálogo com o cânone aristotélico. Isso mostra que ele não aceita como dogma essa obra canônica. Abreu dialoga com o cânone aristotélico fissurando-o, abrindo-o a possibilidades inéditas, avalia o cânone de modo pressuposto, ideológico, nos moldes que sugere Harold Bloom (2010). Convive com o Cânone, mas valorizando a busca por uma forma poética que se atenha às questões de cada circunstância.

#### NOTA

\* Luís Roberto Arthur de Faria realizou Doutorado em Artes da Cena, entre 2014 e 2019, com tese intitulada *Pulsão de vida e pulsão de morte em “Hoje é dia de Maria”*. Fez seu Mestrado em Artes entre 2010 e 2012, com dissertação intitulada *Caderno de Dramaturgia: uma proposta de trabalho a partir de “Noite de Reis”, de William Shakespeare*. Graduiu-se em Artes Cênicas em 2006 e em Letras em 2000. Todos os cursos foram feitos na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Trabalhou como ator, diretor e autor de diversas peças de teatro. É professor de Língua Portuguesa e de Teatro em escolas particulares. Tem publicados artigos vários sobre teatro e televisão.



## Bibliografia

- Abreu, Luís Alberto de (2011), *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*, org. Adélia Nicolete, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Aristóteles, Horácio, Longino (1981), *A Poética clássica*, introd. Roberto de Oliveira Brandão, trad. do grego e do latim por Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix.
- Bloom, Harold (2010), *O Cânone Ocidental*, trad. Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Editora Objetiva.
- Sperber, Suzi Frankl (2009), *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*, São Paulo, Ed. Aderaldo & Rothschild-Fapesp.