

O dramático e o não-dramático na sombra da globalização: buscas por formas adequadas de resistência simbólica na dramaturgia brasileira

STEPHAN BAUMGÄRTEL

■ 128

Stephan A. Baumgärtel possui mestrado em Letras Inglês pela Ludwig-Maximilians-Universität München (1995), doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005), e pós-doutorado na ECA/USP (2009-2010) com estudos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. A tese de doutoramento recebeu o Prêmio CAPES 2005. Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado de Santa Catarina na área de história do teatro, estética teatral e dramaturgia. É idealizador e coordenador do projeto Encontro com Dramaturgo da UDESC que convida regularmente dramaturgos brasileiros a dar palestras e administrar oficinas. Desde 2008, administra como projeto de extensão uma oficina de criação de textos teatrais da qual participam acadêmicos e não-acadêmicos. Enquanto pesquisador, atua principalmente nos seguintes campos: dramaturgia contemporânea, teatro pós-dramático, análise da encenação teatral, estudos shakespearianos.

■ RESUMO

Partindo de uma discussão do significado da palavra “dramático” no contexto sócio-econômico contemporâneo, o ensaio indaga as relações entre as bases epistemológicas desse contexto e as formas dramáticas e não-dramáticas da dramaturgia escrita. Apresenta um breve esboço da situação da dramaturgia brasileira no fim da ditadura militar, para analisar três textos teatrais como exemplos de tentativas de crítica e até de resistência às mudanças econômicas chamadas de “globalização”. São estes *Brasil S/A* de Antonio Ermírio de Moraes, *Preso entre Ferragens* de Fernando Bonassi e *Vida* de Márcio Abreu.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia, dramático, globalização.

■ ABSTRACT

Taking a discussion on the meaning of the word “dramatic” as its starting point, this essay analyses the dramatic and non-dramatic dramaturgy of theatrical texts in relation to the epistemological bases of the contemporary sócio-economic context. It presents a brief overview of the dilemmas of brazilian dramaturgy after the end of the military dictatorship. Finally, it analyses three theatrical texts as examples of a critique and even resistance to contemporary economic changes through dramaturgical means. The texts are *Brasil S/A* by Antonio Ermírio de Moraes, *Preso entre Ferragens* by Fernando Bonassi and *Vida* by Márcio Abreu.

■ KEYWORDS

Dramaturgy, dramatic, globalization.

129 ■

A globalização e a mutação da forma dramática

A discussão sobre o drama enquanto forma teatral historicamente obsoleta ou ainda pertinente gira em torno de duas concepções da forma teatral que nem sempre são claramente distinguidas. A primeira se baseia na etimologia da palavra *drama* e insiste que a apresentação de uma ação, enquanto representação de um impulso de transformação (e conseqüentemente de forças agonais), continua existindo no cerne mesmo destas dramaturgias que não seguem mais a fórmula da peça bem feita, ou seja, de uma dramaturgia burguesa. Nessa visão, o drama na sua essência é um conteúdo universal cujo recipiente formal (linguístico) sofre alterações, por exemplo, ao assumir traços mais ou menos épicos ou líricos; ao incorporar elementos córicos em grau diferenciado; ao interrogar a dupla comunicação teatral e colocar em questão a dominância do eixo comunicativo intraficcional sobre o eixo extra-ficcional, etc. No entanto, estas modificações (com certeza, historicamente motivadas) não alteram em nada a essência dramática ou agônica desse conteúdo universal¹.

A segunda concepção, por sua vez, parte de um significado historicamente mais específico e, portanto, restrito da palavra *drama*: refere-se ao drama burguês, inspirado em valores e concepções do iluminismo acerca do indivíduo, da vontade humana e do espaço social público, ou seja, construído a partir da base epistemológica do iluminismo do século XVIII². Portanto, vê a ação teatral enquanto ação dialética no sentido he-

¹ Ver, por exemplo, a resposta de Jean-Pierre Sarrazac à Hans-Thies Lehmann, disponível em português no sítio <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>.

² Ver, por exemplo, Camargo Costa (1990), Szondi (2001), ou Lehmann (2007).

geliano, o indivíduo como um ser racional que realiza, a partir de uma posição central e autônoma, uma reconciliação entre suas necessidades individuais e as possibilidades objetivas da história e do contexto social. Devido à sua herança iluminista, acredita na representabilidade do mundo empírico através de uma estética mimética representacional, cuja verossimilhança não ultrapassa os limites do realismo figurativo. Os críticos desta concepção de drama afirmam que esta base epistemológica não garante mais a representação adequada do mundo contemporâneo. O veículo artístico para seu aspecto crítico, o discurso representacional, é formalmente antiquado num mundo que olha para o sujeito burguês, autônomo e dominador do próprio discurso e de seus procedimentos de significação, bem como ineficiente na cultura midiática contemporânea. Além disso, seu momento utópico, o desenlace com sua visão de uma possível harmonia entre o subjetivo e o objetivo, entre o desejo pessoal e o sonho político, mesmo no meio do fracasso do herói, é denunciado como improdutivo ou formalista no contexto de uma sociedade que não conhece mais uma alternativa radical ao status quo, seja essa formulada em termos sociais ou religiosos. Na esteira dessas crises da representação e da estrutura teleológica do drama, decreta-se o fim do drama burguês e a inutilidade da tentativa de reformar os seus alicerces – personagem, narrativa enquanto encadeamento de ações dos personagens, e situação ficcional agônica.

■ 130

Se a crise ou a transformação atual da forma dramática não é nova em si, ela assume, no mínimo, um caráter novo nos tempos de hoje. Encontramos para a situação atual uma característica nova que se manifesta em diferentes áreas: uma transformação das bases epistemológicas não só da representação humana mas também daquilo que se toma como natural na esteira de uma transformação da base técnica da sociedade capitalista. Esta última está marcada pelo surgimento das novas mídias, da internet, mas também das novas possibilidades tecnológicas de conectar homem e máquina, que distanciam o ser humano de um habitat natural e de um contexto firme que lhe poderia confiar um significado fixo. Da mesma forma como ‘o texto’ é fundamentalmente aberto e o signo vazio, o sujeito perde seu significado e seu lugar firme no mundo. Essa dinâmica não pode ser muito gratificante emocionalmente, mas se mostra enormemente estimulante e produtiva no campo da criação simbólica. Perante o crescente impacto dessas forças técnico-culturais, a representação do ser humano perde suas bases humanistas. O procedimento adequado para esse sujeito “pós-humanista” e um construtivismo radical que solapa também as bases das antigas vanguardistas dos anos 1960, cujo vitalismo libidinal ou mítico foi tido como verdadeiro e autêntico e por isso podia servir como base para uma resistência social e estética.

Essa situação torna a *mimese representacional*, que parte de um mundo estável e comum, de uma tradição formal reconhecível pela maioria dos leitores uma estética incapaz de expressar os conflitos humanos decorrentes desta nova situação cultural³.

³ Ver, por exemplo, como esta perda da natureza está implícita também no modo como Stegemann descreve a situação epistemológica que levou à obsolescência da forma dramática: “In the 1990s the fragments of an exploded discourse were collected. [...] The result was an unusual theoretical problem. If everything can become a symbol, and if these symbols no longer need to refer to anything beyond themselves, then the world effectively becomes indescribable and its doings un conveyable. [...] Mimesis is no longer necessary, since the world is already a hall of mirrors full of potential interpretations of itself. Simulation takes the place of narration.” (STEGEMANN, 2009, p.13-15) Nessa situação, a noção de uma natureza humana se torna obsoleta e se junta à morte de Deus, da noção de uma essência metafísica deste mundo. O resultado é menos um vazio ético, mas uma reorientação técnica da ética, a justificação da fascinação pelas possibilidades da técnica e a crença em seus frutos benéficos (Ver, por exemplo, JAMESON, 1997).

O construtivismo cultural exige uma *mimese de produção*,⁴ cuja dimensão referencial está no seu funcionamento sistêmico, na relação ativa entre os fragmentos que compõem a atividade artística, não na verossimilhança de suas imagens. Neste momento, tanto o desenlace dramático quanto o dispositivo mimético representacional são incapazes de expressar adequadamente as inquietações que a nova situação sócio-econômica e cultural gera. E com a qualificação *adequadamente*, penso numa escrita dramatúrgica que possa abrigar no interior da sua forma as transformações epistemológicas referentes ao sujeito humano, ao horizonte de suas ações individuais e coletivas, à existência do espaço sócio-político na sociedade do espetáculo. Mas também os modelos não-dramáticos que se baseiam em modos presenciais de autenticidade; que apostam na verdade da palavra não-fixada, como o *happening*, são agora problemáticos no contexto do construtivismo cultural.

Perante a hegemonia das mídias enquanto formadoras de modelos de percepção, ou seja, frente a uma sociedade dominada pelo espetáculo e não mais pelas relações naturais e sociais vividas diretamente, uma prática teatral crítica a essas transformações vem interrogando os próprios modos de representação, seja via cena ou via escrita. Na medida em que este impulso se torna a temática central das práticas teatrais contemporâneas, estabelece-se uma metateatralidade nos textos escritos cuja função é expor e interrogar a construção de significado no texto, e não mais simplesmente expor um significado crítico ou afirmativo. A metateatralidade, portanto, posiciona o leitor ou espectador como um observador perante um acontecimento: a construção do significado textual aqui e agora. Isso implica que o reverso deste acontecimento, a percepção do espectador/leitor e a sua interpelação pelo texto, também se tornam tema central da prática teatral. Esta interrogação de processos de significância como temática central da dramaturgia escrita faz com que a escrita textual, no papel e na cena, adquira qualidades comumente denominadas performativas.⁵

A situação dramática perde em importância para o dramaturgo, que em compensação focaliza mais a situação teatral do encontro. Como usá-la criticamente para expor nela a construção de significados e a interpelação do espectador como prática inerente à significação, com todas as consequências políticas no contexto de uma “política da percepção” (LEHMANN, 2010)? Mas a interrogação performativa de procedimentos teatrais também faz com que o personagem interesse menos do que a indagação da relação entre ator e personagem, como meio para expor novamente a construção de imagens, mas também para indagar a relação entre ficção e realidade empírica. O antigo conflito dramático se transformou num conflito entre diferentes dimensões de imagens nas quais se evidenciam não só os diferentes modos de sua construção, predominantemente vistos como psicológicos, sociais, ou lógicos, mas também o problema da perda de um horizonte fixo para avaliar esta construção, para chegar a um cerne autêntico do ser humano.

Percebemos que o deslocamento da escrita de um modo hegemonicamente representacional para um modo performativo, ou de uma mimese da representação para

⁴ Pego esse termo de Luiz Costa Lima.

⁵ As técnicas podem variar, desde a escrita não-dramática de Heiner Müller, passando pelos experimentos linguísticos de Valère Novarina, até a escrita neo-documentária em trabalhos do grupo alemão Rimini-Protokoll, como *Marx-O capital*, a qualidade performativa da escrita, focando criticamente o processo de significação no aqui e agora, está presente. E até um trabalho dramatúrgico bastante convencional como *Dissidente* de Michel Vinaver expressa este impulso.

uma mimese da produção, transforma a narrativa de ações de sujeito em narrativa de percepções humanas que colocam em questão a noção do indivíduo enquanto origem dessa atividade psico-física. Concomitantemente, ela enfraquece a dimensão diegética e intra-ficcional da escrita em prol de sua dimensão anafórica e extra-ficcional. Essas mudanças formais ajudam a recuperar a capacidade do texto teatral contemporâneo de mediar e discutir os fundamentos das sociedades do capitalismo tardio.

A noção de conflito de forma alguma se torna obsoleta. De fato, o livro de Hans-Thies Lehmann sobre o fenômeno teatral do pós-dramático (LEHMANN, 2007) e mais ainda talvez o livro sobre a escrita política (LEHMANN, 2010), podem-nos ensinar como o lugar do conflito migra, de sua posição no eixo intraficcional para o eixo extraficcional entre palco e *theatron*, do tecido do conteúdo ficcional para o tecido da representação, da situação dramática para a situação teatral. Mais do que meramente afirmar a arbitrariedade e volatilidade do signo isolado bem como a suposta autenticidade na pura materialidade do significante, o interesse fundamental da estrutura performativa me parece ser focar criticamente os modos individuais e sociais de organizar esses signos a partir de posicionamentos concretos.

A textualidade performativa e seu foco na não-representação emulam estruturas da pós-modernidade: o jogo dos signos supostamente livres, a conseqüente incerteza do significado se pensado a partir do sistema de signos, o mundo apresentado enquanto uma rede de simulações, a centralidade da percepção do indivíduo (leitor ou espectador) na construção de significados⁶. Mas a questão fundamental é se e como ela pode, com essa emulação e apesar dela, questionar algumas das pressuposições da pós-modernidade e da globalização enquanto sua base econômica. Se a forma dramática não oferece muitos recursos para expressar formalmente essas temáticas, ela oferece ainda um tipo de resistência residual a partir da crença de que a busca pela margem de ação do indivíduo, por uma ética de ação comprometida com o social, é fundamental para alcançar o que o drama conhece com utopia e símbolo formal da vida boa: a reconciliação da vontade subjetiva com a possibilidade objetiva, do desejo individual com a necessidade social. No drama, este momento é evocado no desenlace, mesmo que esse implique na derrota do herói e na postergação da realização simbólica da utopia⁷.

A globalização e a dramaturgia brasileira

A crise da forma dramática no Brasil surge exatamente no momento em que a consciência burguesa perde a convicção de que seja adequado e útil dividir o mundo de modo antagônico. Com isso, o teatro de militância, enquanto prática burguesa, entra em crise. Mesmo que continue existindo um inimigo político, ele não se encontra mais simplesmente no lugar do outro, mas também dentro do sujeito burguês, nas suas complacências, sua pequenez, o que de uma vez por todas impossibilita para a dramaturgia burguesa um olhar objetivo sobre o material social. Cada indagação sobre o material se torna simultaneamente uma auto-indagação. Já em 1981, no crepúsculo da ditadura, Mariângela Alves de Lima conclui que a estética realista

⁶ Ver, nesse contexto, entre outros, Viviescas, Fuchs e Lehmann (1997).

⁷ Somente o melodrama e as formas bregas de dramaturgia insistem num final feliz a todos os custos e contra todas as probabilidades lógicas. A exclusão do acaso e do miraculoso do drama rigoroso serve, entre outros, para proteger o drama de um sentimentalismo exageradamente subjetivo.

não dá mais conta dessa nova experiência do mundo, vivida por um sujeito que se reconhece como dividido.

Durante todos esses anos [da ditadura] foi impossível para o dramaturgo expressar com clareza as opiniões e as deliberações de consciência sobre o que percebia. Agora é igualmente difícil compreender-se dentro de um processo cultural que deliberadamente rejeita a autoridade da consciência. Aparentemente o cotidiano se encarrega de provar a desimportância do discurso para organizar qualquer forma de resistência. Para o dramaturgo como para qualquer artista a vida se mostra agora excessivamente complexa, tão próxima da barbárie que é difícil acreditar que o posicionamento possa ter um peso real. [...] O lugar do nascimento do texto é uma zona de tumulto onde se entrecrocavam vários níveis de imaginário. Paralelamente nunca se questionou tanto, dentro do palco, o poder unívoco da consciência de atribuir um sentido ao fato político, à sociedade e ao cotidiano do cidadão (ALVES DE LIMA, 1981, p. 9).

E ela conclui:

O fato é que não há mais um monstro fora da sala de estar das famílias pequeno-burguesas. A sala é claramente um conjunto hipotético e o monstro está cravado no cotidiano sem que se possa combatê-lo com uma estratégia coerente. Uma simples operação analógica não basta para ligar o sujeito à coletividade (ALVES DE LIMA, 1981, p. 11).

133 ■

Se este momento político é marcado pelo fim da ditadura, a alusão de Alves de Lima à barbárie cotidiana e à impotência da consciência nos permite lê-lo como profundamente marcado pela ascensão e crescente hegemonia do mercado capitalista. É esta predominância universal do modelo capitalista que dilui as antigas fronteiras políticas.

Nos anos 1990, a incapacidade de imaginar uma sociedade além da atual, ou seja, o chamado “fim da história” e a pós-modernidade, aparece claramente enquanto veneno da criatividade dramática, por exemplo na entrevista dado por Dias Gomes no programa Roda Viva, em 1995⁸:

Eu acho que a dramaturgia universal está em crise, aliás, eu acho que todas as artes estão em crise. Nós vivemos um fim de século, um característico fim de século, em que realmente não há nada. [...] Temos o chamado neo-modernismo que não é nada, é um rótulo apenas para encobrir o grande vazio em que nós estamos. [...] [T]oda aquela dramaturgia que é rotulada como a nova dramaturgia brasileira, surgida nos anos 1950 e 1960, passou pela ditadura e teve que sobreviver a ela, debaixo de um teatro metafórico. Depois que houve a abertura, quando as peças passaram a não ser mais proibidas, nem cortadas, etc. e tal, o mundo havia mudado também. Já tinham se passado vinte anos e a situação era outra, e impunha-se uma linguagem nova. E eu acho que nós ficamos em uma certa perplexidade da busca dessa linguagem. [...] Eu tentei buscar essa identidade com o novo público, que além do mais, era muito influenciado pelo audiovisual, que nesses vinte anos tomou conta, passou a fazer um outro tipo de leitura.

⁸ Entrevista disponível no sítio.

Mesmo que reste uma dúvida sobre o tipo de audiovisual que Dias Gomes tem em mente, algo como a estética realista das telenovelas ou a estetização muitas vezes abertamente não-realista dos videoclips em canais como MTV,⁹ parece possível esboçar a partir destes dois depoimentos a conjuntura de forças que na pós-ditadura formam a condição de possibilidade de uma dramaturgia que discute não só tematicamente, mas também formalmente o impacto da globalização sobre o ser humano. Estas forças são o surgimento de uma realidade pós-moderna cotidiana que enfraquece a relevância de qualquer discurso político pela via teatral realista: a crescente dificuldade de possuir um olhar objetivo e unifocal sobre a realidade empírica; a necessidade de inventar uma linguagem formal além da forma dramática burguesa e realista; a existência de um público que em grande parte se acostumou, via televisão, ao formato teatral exatamente nos moldes dramáticos; e o surgimento de uma pequena parte do público jovem que busca experimentos teatrais que dialoguem com a linguagem audiovisual mais fragmentada, altamente informatizada, em fim, pós-moderna. O desafio posto, então, é uma mediação entre a necessidade objetiva de inovação formal e o horizonte de expectativa conservador e dramático de uma boa parte do público.

Uma visão dramática da resistência conservadora brasileira: *Brasil S/A* de Antônio Ermírio de Moraes

■ 134

O relativo sucesso dessa peça nos palcos de São Paulo e do Rio de Janeiro durante o ano de 1996 provavelmente se deve menos ao acabamento estético com que se propõe a discutir o tema do impacto corrosivo do mundo econômico sobre as estruturas familiares e sobre o meio-ambiente, e mais ao fato de que seu autor é um dos empresários mais famosos do país.

O tempo de criação da peça, de 1986 a 1996¹⁰, é concomitante com o surgimento da opção neo-liberal para conduzir a economia brasileira, iniciada efetivamente na política de abertura econômica e privatização pelo governo Collor e levado a cabo pelo governo FHC. De fato, a justificativa e a dinâmica estrutural do mundo capitalista nunca são questionadas na peça. Os questionamentos da peça são de caráter moralista, mas não estrutural. O mundo econômico se manifesta na peça, precisamente, na transição de um capitalismo baseado na produção em um capitalismo financeiro. O Sr. Lucas vende sua fazenda (a terra com a ligação ao solo nacional bem como a uma prática econômica tradicional que lida com uma realidade objetiva ainda fora do mercado agroindustrial) e sua usina (não sabemos exatamente que tipo de usina, mas a palavra cria associações junto com um projeto nacional de transformar matéria-prima em produtos finais) para adquirir uma fábrica de remédios, um dos ramos industriais mais globalizados, a fim de produzir remédios baratos para a população carente. Enquanto tenta tocar o novo negócio compreende que seu jeito antigo, baseado na produção honesta de bens, está sendo destruído “pela especulação, pela malandragem” (MORAES, 1996, p.131), e que os políticos e economistas da nova era “transformaram esse país em um grande cassino. País da ciranda financeira. País da jogatina” (MORAES, 1996, p. 92). A fascinação pela ciranda financeira ameaça destruir o núcleo do tecido social, a família. Os comentários da nora de Lucas acerca da pretendida venda da fá-

⁹ O canal MTV atua no Brasil desde 1990, após um joint venture entre a MTV Networks, subsidiária da Viacom, e a TVA, subsidiária do Grupo Abril.

¹⁰ MORAES, 1996, p.140.

brica identificam um pensamento consumista¹¹ e a atividade econômica especulativa¹² como os sonhos de uma nova classe alta no Brasil que para isso deseja alinhar-se com os especuladores estrangeiros. Não surpreendentemente, é ela quem ameaça destruir o núcleo familiar. A restauração desse no fim da peça depende da exclusão da vilã do tecido familiar e, por extensão, social, sem que a dinâmica sistêmica que possibilita realizar tais sonhos seja alterada.

Tanto no plano privado da família quanto no plano econômico o desenlace da peça apresenta um sonho residual, nostálgico e conservador. O filho de Sr. Lucas recompra uma parte da fazenda e entrega ao pai como administrador, o que este comenta com palavras bem intencionadas, mas incrivelmente ingênuas perante a dinâmica econômica do setor agrícola: “Só o trabalho honesto produz resultados duradouros. E a agricultura é fundamental para gerar empregos” (MORAES, 1996, p. 131). Hoje, sabemos que a agricultura pode ser uma atividade de um pensionista, mas quem quer sobreviver nesta área precisa entrar no sistema produtivo da agroindústria, com todas as características problemáticas que uma atividade capitalizada e globalizada traz consigo¹³.

Na figura do Seu Lucas, estamos perante a recusa de um modelo econômico neo-liberal que não reconhece uma dimensão social para o mercado. Ele reivindica também, de modo um tanto idealista, desamparada e até saudosista, um modelo econômico mais social-democrata e desenvolvimentista, como se a dinâmica histórica pudesse parar no campo econômico. Ou como diz o crítico Alberto Guzik: “Antônio Ermírio [...] defende a produção e ataca a especulação. Investe contra a corrupção, a ganância das multinacionais, a política financeira, os setores podres do Judiciário, a futilidade das elites. É verdade que enfia a militância ecológica no mesmo saco de males” (MORAES, 1996, p. 143)¹⁴.

O texto mal enfoca os problemas estruturais e filosóficos existentes neste heterogêneo saco de males e na utopia de um capitalismo que é, também e entre outras coisas, socialmente responsável. Mas talvez o que mais interesse no contexto de nosso interesse, nas possibilidades da forma dramática de criar dramaturgias de resistência ao processo de globalização, é o fato de que o texto não consegue criar uma ação dramática cujos conflitos expressariam a complexidade do processo econômico. Os personagens ficcionais falam dos problemas econômicos, mas vivem os conflitos emocionais, ou seja, a dimensão épica que constitui o título e o conflito ideológico é exterior à forma teatral do texto. Esta continua sendo melodramática, colocando em primeiro plano os conflitos pessoais entre os membros da família e a malandragem dos personagens associados ao neoliberalismo. Nesta limitação formal esconde-se um movimento ideológico. Isto porque o texto sugere que o pro-

¹¹ Ver por exemplo o comentário de Monique, nora de Seu Lucas: “A usina do Seu Lucas valia uma fortuna! [...] Lembra, Dario, que eu fiquei de olho na aquela cobertura [...]” (MORAES, 1996, p. 26).

¹² A mesma Monique diz a seu marido e sua sogra: “Nós vamos montar um escritório na Av. Paulista para ninguém botar defeito. Sim, para cobrar bem, precisa impressionar. A senhora não viu o Geraldinho? [...] A advocacia para ele é secundário. [...] O Geraldinho começou a pegar gente que deposita dinheiro no Exterior, minha sogra. Aí é que ta, só de comissão ele ta ganhando uma barbaridade! Esse é que é o negócio do futuro.” (MORAES, 1996, p. 30) Mesmo que ela esteja a personagem vilã dentro do universo da peça e de seus valores, é uma vilã profética.

¹³ Ver, por exemplo, ERTHAL, 2006.

¹⁴ Acredito que a posição crítica em relação à ecologia se deve exatamente à opção capitalista desenvolvimentista. No entanto, o raciocínio da filha ecologista do empresário é estruturalmente parecido com as reflexões do próprio empresário. Ambos têm que lidar com o problema de como encontrar e justificar uma ética que permite, de modo coerente, simultaneamente afirmar o capitalismo e impor-lhe limites.

blema econômico do capitalismo é um problema de caráter, um problema de ética pessoal, e não de regras sistêmicas de um jogo no qual a globalização expressa o desdobramento histórico e, assim, a dinâmica dessas regras.

A fraqueza do formato dramático para a proposta ideológica expressa no título foi claramente percebida pelo conselheiro artístico de Antônio Ermírio de Moraes, o diretor Marcos Caruso. Numa entrevista para o repórter João Batista Natali da *Folha de São Paulo*, Caruso revela que durante o tempo de ensaios, o texto “sofreu uma inversão de prioridades [...] De drama biográfico de um empresário que trazia problemas familiares como mero pano de fundo, o texto, conforme avançavam os ensaios, passou a valorizar como primeiro plano a trama psicológica” (apud MORAES, 1996, p.165). Ou seja, ao invés de buscar formas não-dramáticas para falar dos conflitos estruturais de um *Brasil S/A*, resolveu-se investir na forma dramática e apresentar a crise coletiva e social como crise individual, num quadro sentimental da classe alta do país, com um desenlace que talvez possa atender as necessidades emocionais de reconciliação familiar desta mesma classe, mas que em nada serve para o país.

A resistência pré-moderna às soluções pós-modernas da crise do indivíduo dramático moderno: *Preso entre ferragens* de Fernando Bonassi

■ 136

No texto *Preso entre ferragens* de Fernando Bonassi, levado à cena em 2000, mas escrito nos anos anteriores, o fundamento do conflito temático se dá pela tensão entre a impossibilidade de ação transformadora e o desejo inerente à consciência do personagem de agir de tal modo a realizar uma transformação. Segundo as esperanças do homem preso, esta deve criar uma espécie de harmonia espontânea na sua relação com o outro, seja esse outro a natureza, a mulher que o acompanhou, ou a sociedade. Entendemos que estamos perante um sujeito moderno em crise que almeja uma relação mais pré-moderna do que moderna para com o seu ambiente.

Neste monodrama, o autor nos apresenta o personagem nos seguintes termos:

O que se deve transmitir ao público é mais intenção e esforço inútil do que propriamente movimento. O homem, na medida do seu atordoamento, procura desvencilhar-se mas está preso e é impossível sair dali, absolutamente impossível (BONASSI, 2000, p. 5).¹⁵

Certamente, podemos ler esta didascália como metáfora da situação interna do personagem, como nos mostra a cena oito, na qual o personagem enumera dez coisas que ele gosta de fazer. Como última mencionada está a seguinte: “...ver uma coisa... Que mudasse a minha vida... Uma coisa qualquer... Que me convencesse... Que eu... Nem sei” (BONASSI, 2000, p. 13). E mais explícito ainda:

Eu imagino que...O importante...O mais importante é a gente conseguir...Conseguir...Passar...É...Passar...Como se a gente fosse...Um tronco...Boiando...No Rio... Eu... Eu sinto que eu esbarro... Eu esbarro em tudo... Tudo... Eu fico preso... Na margem... (BONASSI, 2000, p.15).

¹⁵ Cito através do manuscrito eletrônico do autor. O texto também foi publicado em 2004 pelo Centro Cultural de São Paulo.

O que caracteriza o personagem principal é não só a situação pouco dramática de ser preso, mas também, e mais profundamente, um impulso não-dramático de poder-se entregar a um jogo “natural”. Mas percebemos logo que este jogo não é concebido como o fluxo de um rio de signos, como desejo por transformações semióticas internas da própria identidade, embora esta visão da permanente auto-invenção seja mais coerente com o futuro que a pós-modernidade e a globalização propõem ao indivíduo contemporâneo.

Portanto, apesar do desejo por um contexto não-limitante, não entramos com este texto num mundo pós-moderno e pós-dramático no qual reina a virtualidade do signo enquanto contexto hegemônico. *Preso entre ferragens* é configurado de modo dramático, a partir de uma situação ficcional que evoca forças dramáticas, com um personagem que ainda expressa uma característica predominantemente psicológica, e um sistema comunicacional cujo eixo dominante é o eixo intra-ficcional, pois o personagem fala não em direção ao espectador, mas sempre procura “falar com uma mulher que foi atirada para fora do carro e está off”, como explica a didascália inicial. Podemos dizer, então, que o texto apresenta uma essência dramática (situação, diálogo, ação ficcional) que é configurada de modo disfuncional, pois ela não serve como motor dos acontecimentos cênicos.

A partir de um ponto de vista dramático normativo, seria possível ler esta disfuncionalidade como uma fraqueza formal do texto. Mas me parece mais frutífero afirmar que esta disfuncionalidade da forma dramática indica que esta última aparece como um horizonte utópico perdido: a capacidade de sair de uma situação aprisionada, a capacidade de comunicar-se, de entrar em conflito com o outro a partir de um projeto individual que reclama universalidade, tudo isso é irrecuperável na fala e na ação ficcional, mas ainda presente na consciência do personagem. As ferragens que prendem o homem devem ser lidas mais como restos de uma ideologia moderna e burguesa, e menos como cacós da própria vida pessoal do homem.

Da mesma forma como o Eu do personagem se sente esbarrando na margem do rio, na forma limitadora dada pela realidade da natureza, podemos dizer que o texto esbarra na margem da forma dramática. Pois, para diluir o personagem no fluxo do rio, na sucessão momentânea dos movimentos ondulares, o texto teria que abrir mão da hegemonia da situação dramática, do personagem psicológico e da comunicação intra-ficcional com outro personagem, cujo conjunto estabelece algo como o leito para o fluxo da narrativa. Ou seja, seria necessário inverter o peso dos elementos dramáticos e não-dramáticos, os elementos presentes principalmente pela estrutura monológica da fala e pelo caráter impressionista de seu conteúdo. A escuridão no interior do personagem que não acende (BONASSI, 2000, p. 16) pode ser lido como a modernidade morta que não se deixa incendiar pela faísca pós-moderna. Motivo que reaparece quando o homem afirma que é preciso ter controle e conhecer as regras (assim fazendo referência a um projeto moderno que pode ser lido tanto como psicológico quanto social) e simultaneamente pergunta para que servem as regras quando não se tem controle.

Além do sonho moderno de ter controle sobre si mesmo e a natureza, há uma visão pré-moderna e quase mítica de uma união harmônica do ser humano com a natureza. Harmonia que o ser humano precisa primeiramente perceber para depois realizar com o seu próprio trabalho:

Mesmo o mar... Que é a coisa maior... Que a gente tem... Antes do infinito... Mesmo ele... Parece que tudo foi mesmo feito... Pro tamanho... Da gente... A gente sempre pensa... Que mesmo essas coisas... Da natureza... São feitas... Prá gente... É assim... Que eu sinto... As coisas... [...] Acho que é isso mesmo... Uma coisa... Que é usada pela gente... Fica assim... Com a nossa cara... E com o nosso tamanho... Normalmente... A gente nem fala... Disso... A gente acha... Que tudo... É um pomar... Da gente... Do nosso tamanho... Com a nossa... Cara... (BONASSI, 2000, p. 28).

Portanto, da mesma forma como na consciência do homem há uma luta entre uma utopia de dominação e outra de entrega, na forma desse texto há uma luta entre o controle formal do material através da situação dramática do acidente, do monólogo e da ação dramática e a entrega aos devaneios do personagem. Neste contexto me parece importantíssimo frisar o fato de que esta entrega é formulada em imagens naturais, e não virtuais. O devaneio no jogo incessante de signos (que possam servir como características de identidades provisórias) aparece como sucessão aleatória de conteúdos psíquicos que ainda evidenciam sua fonte no sofrimento e na esperança humana.

Se a modernidade é morta, a pós-modernidade tampouco é algo que promete uma salvação para o homem preso, e a forma não-dramática não se ergue como solução (artificialmente, portanto falsamente) vitalista para o beco sem saída dramático e humanista. Queremos dizer, então, que a resistência do texto aos impulsos da globalização consiste no fato de que ele, no meu ver deliberadamente, se nega a declarar as ferragens do carro, os fragmentos da existência do homem preso, enquanto matéria-prima para uma reinvenção virtual além dos limites psíquicos e afetivos do próprio corpo. Se a pós-modernidade se assemelha a uma despedida contemporânea dos sonhos da modernidade, estamos aqui perante um texto que se recusa a aceitar este empobrecimento, embora não saiba como revitalizá-los no mundo atual. Da mesma forma que a ambulância mantém o personagem vivo (entretanto, para uma vida que já perdeu sentido depois dessa confissão), a peça mantém a forma dramática em vigor, mas sem mais poder conferi-lhe vitalidade e potência.

A tensão do particular e do universal numa resistência não-mais dramática: *Vida*, de Márcio Abreu

O texto *Vida* de Márcio Abreu estreou na montagem do próprio Márcio Abreu no Festival de Curitiba em 2010. Sua relação com o contexto da globalização e com a lógica da fragmentação e do isolamento é dada tanto temática quanto estruturalmente. Tematicamente, a primeira didascália já diz que a situação ficcional nos apresenta “uma banda formada por exilados” (ABREU, 2010, p. 1) que se prepara para “celebrar o jubileu desta cidade que nos acolhe” (ABREU, 2010, p. 27). A cidade é caracterizada como fria e chuvosa e ainda como “lugar, outrora de passagem, [que] continua acolhendo ainda hoje, passantes de várias partes do mundo, que, por algum mistério indecifrável, aqui permanecem por mais ou menos tempo, criando raízes mais ou menos profundas” (ABREU, 2010, p. 27)¹⁶.

¹⁶ O texto talvez fale de Curitiba, que acolhe o grupo do autor e diretor, mas a descrição das raízes provisórias faz referência a todas as cidades brasileiras.

Entretanto, não é a realidade da migração que alicerça a contemporaneidade do texto, senão os procedimentos pelos quais ela é apresentada. Vários signos fazem alusão a essa realidade, sem construir um universo representacional ficcional: o mapa-mundi pendurado no palco que se desloca enigmaticamente, o uso de várias línguas e da tradução consecutiva pelos atores/personagens em cena, ou certas estruturas linguísticas poéticas, tais como a frase “você me diz alguém me diz”, usada repentinamente ao longo do texto. Eles constroem uma realidade multicultural predominantemente performativa e cênica. Não é uma representação ficcional da realidade multicultural da sociedade brasileira, mas uma realidade cênica que cria referências associativas a essa realidade empírica.

Esse foco no aqui-e-agora da realidade teatral é não só uma dimensão da encenação, mas proposta pela estrutura do texto teatral, as estruturas metateatrais e não-narrativas. Seu entrelaçamento com a dimensão representacional e realista do texto, o ensaio de uma banda para um jubileu da cidade na qual moram, ou seja o cruzamento evidenciado de referências diegéticas e anafóricas, permite estabelecer uma relação crítica tanto com o lugar ficcional quanto o lugar situacional da apresentação. Nessa relação detecto o modo com que o texto problematiza ficção e situação teatral ao relacionar o particular com o geral e o específico com o universal, como, por exemplo, nas reflexões pontuais sobre a gravidade enquanto lei natural universal e os impactos sobre diferentes indivíduos (ABREU, 2010, p. 4), ou na qualificação do lugar “aqui” enquanto sala de um jubileu de uma cidade ficcional, portanto universal (e dramático representacional) e enquanto sala de ensaio e de teatro, sem janelas e abafada, onde acontecem diferentes ações cênicas, portanto particular e ligado ao tempo de vida da apresentação. Ao não estabelecer uma narrativa ficcional que passa por um conflito central e desemboca num desenlace, bem como no seu permanente deslizamento entre espaço real e ficcional, entre corpos biográficos, corpos cênicos e corpos ficcionais apresentado pelos atores¹⁷, o texto possibilita uma reflexão acerca dos motivos desta estrutura que vai ao encontro com problemas epistemológicos e éticos relacionados com o momento histórico atual.

Um dos efeitos da virtualização ou desconstrução daquilo que antes da chegada da pós-modernidade era um discurso humanista sobre o ser humano, é o esvaziamento e isolamento do signo do seu contexto que lhe confere fundamentação e conteúdo semântico. Essa descontextualização é algo análogo à perda de gravidade que o texto tematiza para a humanidade:

As pessoas se movem aqui. Elas se atraem, se repelem. E existe uma coisa que segura tudo isso aqui que a gente chama de gravidade. Como eu falei, uma espécie de força de atração mútua entre os corpos. E se por acaso por 30 segundos faltasse gravidade podia acontecer um desastre, aliás, aconteceria vários desastres o mundo, algumas pessoas podiam até morrer se faltasse gravidade por 30 segundos, mas a gente pode imaginar também que podia faltar pra algumas pessoas, mas pra outras não e aí essas pessoas podiam ajudar as outras pra que elas não morressem (ABREU, 2010, p. 4).

¹⁷ Devo esta terminologia às sugestões do ator e diretor Lau Santos.

No universo ficcional poético do texto, o que representa esta força de gravidade é a beleza enquanto impacto que possa despertar compaixão, saudade e principalmente interesse pelo outro que criou esta beleza. É a beleza de um texto que faz com que as pessoas se interessem por ele. Os homens migram por causa da pobreza ou de perseguições, mas seus produtos poéticos e artísticos viajam pelos lugares por causa de sua beleza.

E tem gente que conta de maneira tão bonita que as outras pessoas querem ler o que elas escreveram, então elas imprimem outras pessoas compram pra poder compartilhar essa mesma idéia, e às vezes acontece que a idéia é tão bonita que uma idéia que foi escrita aqui ela pode ser lida nesses lugares aqui em outra língua também. Se as pessoas têm uma idéia bonita é provável que essa pessoa que mora aqui queira saber o que está escrito e aí ou ela conhece essa língua ou ela conta com a ajuda de alguém que conhece essa língua pra traduzir pra essa pessoa que mora aqui do outro lado do mundo, senão ela não pode ler (ABREU, 2010, p. 4).

Da mesma forma como o texto evoca a gravidade como uma força natural, independente da cultura, ele invoca uma noção de beleza universal que lhe permite acreditar na utopia de uma comunidade humana.

Consequentemente, no que segue, o texto nos mostra este ato de interesse e o evento da viagem de uma ideia, ao traduzir as falas portuguesas para o francês. Nem as falas, nem a tradução possuem uma função ficcional, no sentido de estabelecer um personagem psicológico ou de endereçar outro caráter em cena. Mas eles concretizam o impacto utópico da beleza na diversidade linguística e posicionam o espectador ou leitor dentro do processo da transposição. Com a mesma consequência, o texto direciona no decorrer do monólogo bilíngue o eixo de comunicação para o público. Perante o público, o texto passa pela prova da beleza, se ele suscita ou não um interesse, se as palavras têm importância para ele ou não. Como em toda utopia, a realidade evocada não se concretiza no ato da evocação. Mas isso não é a função de uma utopia, cujo objetivo principal é direcionar a atenção e o desejo de seu leitor (ou receptor) para o conteúdo evocado. Neste contexto, é fundamental como o texto (e o arranjo cênico implícito nele) focaliza o encontro teatral entre atores e espectadores como uma situação social, na qual a tensão entre o particular e o geral, entre o espectador concreto e o público abstrato, deve manifestar-se de modo a gerar o desejo da sua superação – talvez fora do teatro. Ao menos, esta é a minha leitura da estrutura “você me diz alguém me diz”, que evoca, sem vírgula, esta dialética entre o concreto e o abstrato, o particular e o geral. Na situação teatral, sempre há um “você”, um espectador concreto. No entanto, esse desaparece no abstrato de “alguém” do público. Esse, por sua vez, pode ser visto quase instantaneamente como um espectador, focado pelo ator e transformado em “você”. Mesmo que ele não reaja, os outros espectadores percebem o endereçamento, ou percebem que o alguém é sempre potencialmente um você, e vice-versa. A mesma estrutura dialética, agora entre o fragmento como um elemento que cria vazios e um elemento que produz uma multiplicidade de conversas simultâneas, me parece agir nas conversas da banda sobre o andamento da música que acompanha o poema de Maiakovski (ABREU, 2010, p. 7).

A utopia da beleza só pode existir ameaçada por uma tensão interna, seja ela gerada pela possibilidade da não-compreensão, da incerteza onde haja interlocutor, e quem seja este interlocutor.

Na medida em que o texto avança, o contexto pós-moderno e pós-dramático, longe da ação e do conflito de poder, me parece tomar conta dessa dialética e reprimir os vazios e as perdas em favor do sonho de um grande e eterno presente, no qual entram as experiências vitais somente em forma de símbolos poéticos e artísticos que produzem clandestinamente um processo seletivo, claramente na seguinte cooperação entre Rodrigo e Ranieri:

R – Prazer. (Suspensão) tem idéias que permanecem até hoje, aqui no nosso pequeno mundo. As pessoas que escrevem deixam aqui as suas idéias. Algumas idéias desaparecem, como se tivessem entrado num buraco negro, não temos vestígios, nenhuma lembrança. Outras idéias ficam, e mesmo que a gente não se lembre delas, elas permanecem em algum lugar, como uma grande memória do mundo. Perceberam? E existir pode ser então uma forma de lembrar. Se eu pergunto: quem brilha? Eu respondo, ou melhor, eu lembro: (cita Maiakóvski) “confusão de poesia e luz, chamas por toda a parte. Se o sol se cansa e a noite lenta quer ir pra cama, sonolenta, eu, de repente, inflamo a minha flama e o dia fulge novamente... Rn - Brilhar pra sempre, brilhar como um farol, brilhar com brilho eterno, gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro inferno, este é o meu slogan e o do sol” (ABREU, 2010, p. 13).

A qualidade do texto consiste no fato de que ele coloca este modo de lembrar como engodo para depois adicionar outro tipo de lembrança, menos poética e vitalista, mas tão necessária quanto a primeira, pois somente na tensão terrível entre ambos se percebe o drama da vida:

R – E aqui, nesse lugar (aponta novamente no mapa a Rússia), o sujeito que disse isso se matou com um tiro.
Rn – E por que você diz isso?
R – Porque eu me lembro (ABREU, 2010, p. 14).

De fato, no monólogo que segue, Rodrigo argumenta que é necessário fazer um esforço para que os músculos não cedam à gravidade, o que agora podemos ler como um esforço mental para que o jogo simbólico com os fragmentos da nossa existência não decaia numa brincadeira complacente de auto-anestesia divertida, e para que não tratamos nossa existência a partir de um desejo por um prazer raso e um tanto unidimensional¹⁸ ou buscando constantemente sensações surpreendentes como se fosse um *luna park*. De fato, aqui, a beleza é produto da tensão e não da harmonia.

Isso me parece um comentário imprescindível acerca dos perigos do tratamento pós-moderno do fragmento, bem como das necessidades éticas de uma dramaturgia não-dramática que seja crítica à pós-modernidade e aos fundamentos epistemológicos da globalização. O trabalho com os pequenos estilhaços da nossa existência é tanto mais poderoso quanto mais tensões e contradições ele consegue criar. Neste caso, a tensão entre os dois fragmentos da vida de Maiakovski, o poema e a notícia de sua morte, produz uma contradição acerca da função e da intenção deste trecho do texto. Contradição que o texto não resolve para os leitores. Aqui, percebemos que a contradição age como um tipo de bifurcação que se coloca subitamente na nossa frente e nos pergunta: quais eram suas expectativas sobre o caminho? Você

¹⁸ Como na resposta do personagem Nadja que exclama simplesmente “Bonito!” ao ouvir o poema de Maiakovski.

se assusta com a contradição, queria entregar-se à harmonia do poema? Como você quer lidar com as tensões? Você quer resolver a contradição, e como? Etc. Ou seja, estamos perante um exemplo claro de que o conflito dramático (que no drama encontra-se entre os personagens como elemento da narrativa ficcional) se instala na dramaturgia não-mais dramática entre os fragmentos das falas cênicas. A tensão entre elas mostra o conflito para a percepção dos leitores e espectadores. O eixo comunicativo central é o eixo extra-ficcional¹⁹.

Vida de Marcio Abreu tem um compromisso crítico com o mundo pós-moderno²⁰. Estamos perante de um texto que faz referências a este mundo na sua estrutura, e não numa narrativa mimética. Mas o mais interessante nele me parece ser a sua insistência, consciente ou não, de que para salvar o elemento humano, o drama na vida humana, nesta dramaturgia pós-dramática, o importante é criar momentos nos quais os fragmentos possam evidenciar seu impacto ambíguo e contraditório sobre os sentimentos, desejos e esperanças tanto das figuras cênicas quanto dos leitores. Para isso, ele mostra a necessidade e o potencial de criar uma tensão entre o particular e o universal, entre o concreto e o abstrato. Tensão que não esquece a questão do poder destruidor, como no caso da vida de Maiakovski, ou a questão da natureza humana e do corpo, como no caso da gravidade. Deste modo, a brincadeira com a estética performativa não se perde numa metateatralidade estéril tão típica para o movimento *l'art pour l'art*.

Vida nos mostra que o drama no sentido de Sarrazac, enquanto o eterno antagonismo entre o particular e o universal, entre a vontade subjetiva e a situação objetiva, precisa da forma não-dramática para chegar a resultados estéticos e éticos estimulantes. Precisa de textos que, em sua estrutura, são críticos à pós-modernidade por serem criticamente pós-modernos.

Referências

ABREU, Márcio. **Vida**. Manuscrito não publicado. Curitiba, 2010.

ALVES DE LIMA, Mariângela. O caos é muito grande. **Ensaio/Teatro**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 7-12. 1981.

BONASSI, Fernando. **Preso entre ferragens**. Manuscrito eletrônico. 2000.

_____. **Preso entre ferragens**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2004.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1990.

COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis e modernidade: a forma das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

¹⁹ Numa conversa pública durante o Festival de Teatro Universitário de 2011 em Blumenau, Marcio Abreu afirmou que o compartilhamento de um momento de vida entre público e artistas é o aspecto que lhe interessa no teatro. A oscilação do endereçamento comunicativo entre os dois eixos comunicativos revela claramente esse enfoque no trabalho teatral do diretor e autor.

²⁰ O momento final é um momento de entusiasmo com uma promessa tipicamente pós-moderno, flutuar solto no espaço, por uns momentos sem gravidade, mas ao mesmo tempo, em cena, temos os atores que não conseguem voar, e o público fica sentado. Ou seja, o sonho de uma liberdade à maneira pós-moderna é evocado e solapado. Resta o impulso utópico. E a outra proposta de ouvir o que se diz, responder, criar laços mútuos, mas precários.

ERTHAL, Rui. Os complexos agroindustriais no Brasil – seu Papel na Economia e na Organização do Espaço. **Revista Geo-Paisagem**, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.feth.ggf.br/complexos.htm#_ftnref2>. Acesso em: 19 jun. 2010.

FERAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os Performance Studies? In: MOSTAÇO, Edécio, et. al. **Sobre performAtividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

FUCHS, Elinor. Presence and the Revenge of Writing. Re-thinking theatre after Derrida. **Performing Arts Journal**, v. 9, n. 2/3, p. 163-173. 1985. 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition.

GOMES, Dias. Entrevista no programa Roda Viva do dia 12 jun. 1995. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/.../dias_gomes_1995.htm>. Acesso em: 7 set. 2009.

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

_____. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy. **Performance Research**, Aberystwyth, v. 2, n. 1, p. 55-60. 1997. Letters from Europe.

143 ■

JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

MORAES, Antônio Ermírio de. **Brasil S/A**. São Paulo: Objetivo, 1996.

STEGEMANN, Bernd. After postdramatic theatre. **Theater**, v. 39. 2009.

SZONDI, Peter. **O teatro moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIVIESCAS, Victor. Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura teatral posmoderna. In: COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL GESTO TEATRAL CONTEMPORÁNEO, 1, 2004, México - DF. **Anais...** Mexico - DF, UNAM, 2004. p. 49-63.