



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p275-287

Dossiê espetáculo: Christiane Jatahy

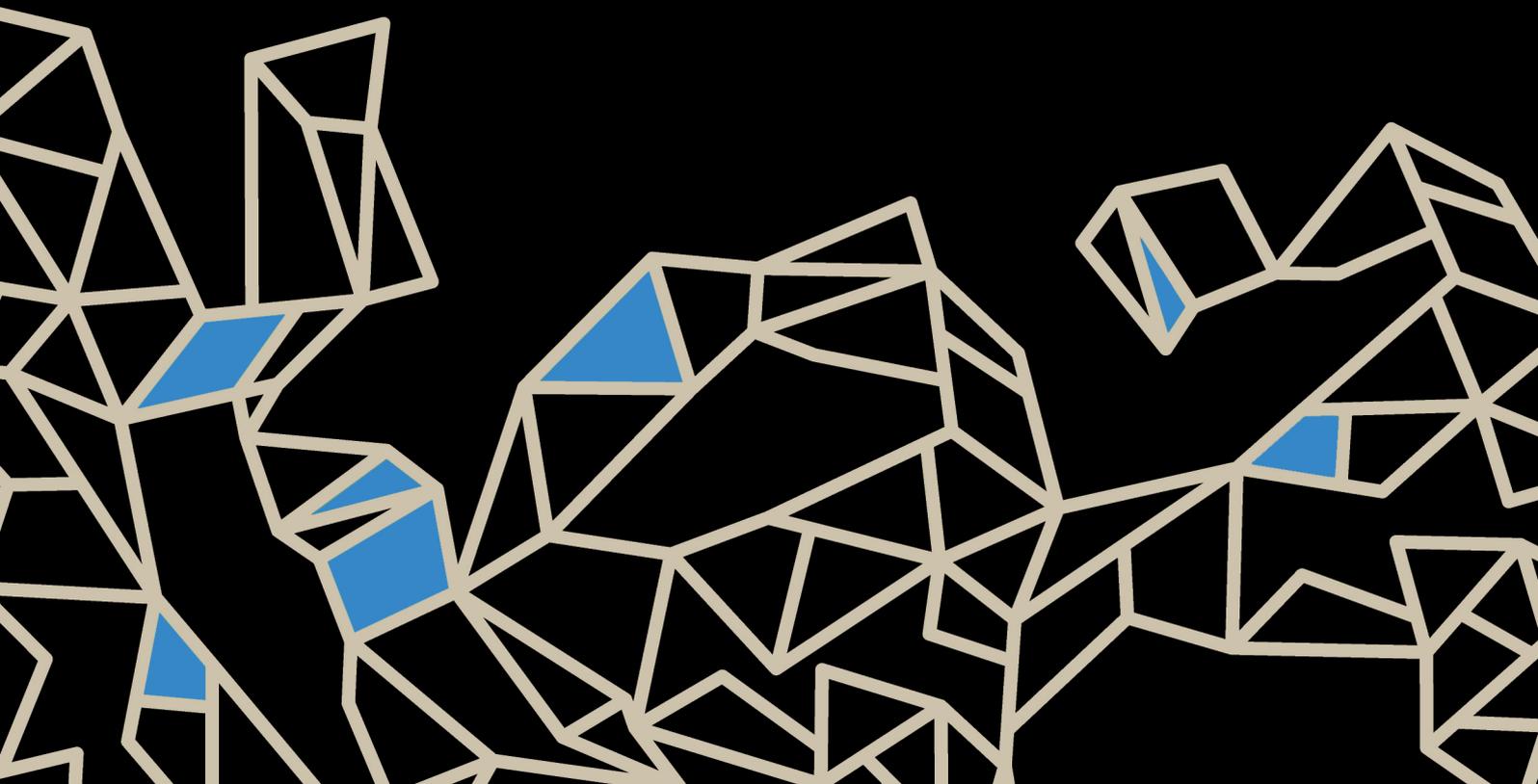
# O teatro como lugar da subjetividade possível ou Os impasses da crítica diante da criação

*Theater as place of possible subjectivity or The review impasses against the creation*

**Wellington Andrade**

**Wellington Andrade**

Professor do curso de jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, crítico de teatro e editor da revista *Cult*



## Resumo

O presente artigo analisa a encenação de *E se elas fossem para Moscou?*, da Cia. Vértice, dirigida por Cristiane Jatahy, à luz da noção da crise da subjetividade que perpassa as experiências artísticas e culturais contemporâneas, apontando para certas vulnerabilidades que tal encenação apresenta em contraste com o texto-matriz de Anton Tchekhov, *As três irmãs*, que lhe serviu de inspiração.

**Palavras-chave:** Christiane Jatahy, Cia. Vértice, Crise da subjetividade, Anton Tchekhov.

## Abstract

The present article analyzes the staging of *E se elas fossem para Moscou?* [What if they went to Moscow?], by Cia. Vértice, directed by Cristiane Jatahy, considering the notion of the subjectivity crisis that permeates the contemporary artistic and cultural experiences, pointing to some vulnerabilities that such staging presents in contrast to the matrix text of Anton Chekhov, *The Three Sisters*, which inspired her.

**Keywords:** Christiane Jatahy, Cia. Vértice, The subjectivity crisis, Anton Tchekhov.

“Podemos também sofrer por sermos apenas um Eu, por estarmos muito presos à entificação da estrutura identitária do indivíduo. [...] Tal sofrimento pode ganhar a forma, por exemplo, da incapacidade de vivenciar experiências de não identidade e indeterminação (o que leva, pura e simplesmente, à incapacidade de vivenciar experiências como acontecimentos), ou ainda do isolamento de quem não encontra mais traços de outros em sua própria experiência temporal (perda da historicidade) e do vínculo compulsivo à figura atual do homem”

Vladimir Safatle, *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*.

*E se elas fossem para Moscou?*, a livre adaptação que Christiane Jatahy, diretora da Cia. Vértice, fez de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov (1860-1904), convertendo um dos textos mais conhecidos do vasto repertório dramático do teatro ocidental em uma experiência híbrida entre o teatro e o cinema, parece apostar mais no caminho de uma estética da hipermediação – opera-

ção na qual o original tchekhoviano serve de mote para a prática da paródia (entendida aqui em seu traço etimológico de “forma paralela”, não privando essa atribuição do valor depreciativo que o senso comum acabou por devotar à palavra) e da citação – do que propriamente no do estabelecimento de um tipo de intertextualidade baseada no exercício da consciência mediadora, disposta a fazer, paradoxalmente, a criação individual “coincidir” com a tradição cultural – proposta esta que foi explorada, por exemplo, na última edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) pelas encenações de *A gaivota*, por Yuri Butusov, e *Senhorita Julia*, por Katie Mitchell.

Nada há para ser reprovado, naturalmente, na opção por uma retórica desconstrucionista do clássico de Tchekhov (uma vez que a palavra “texto” corresponde ao participio passado do verbo “tecer”, acreditamos piamente na ideia de que um texto de teatro possa ser esgarçado ao limite da destruição do que nele foi “tecido”, adquirindo nova plasticidade ou mesmo transformando-se em um conjunto de retalhos com os quais irá manter uma nova e imprevisível relação), não fosse o fato talvez de tal caminho, desejando legitimamente dialogar com a modernidade artística que nos cerca por todos os lados, acabar, em nosso entendimento, aprisionando o ato teatral justamente nas malhas difusas de certo maneirismo pós-moderno, de que têm se valido hoje todas as artes, aliás.

O modo original como Tchekhov apresenta em sua dramaturgia as figurações da subjetividade moderna em crise – projetadas não somente no lirismo dos monólogos que ele concebe tão bem, fadados a parecerem expressões dialógicas, como também na temática da supressão do entendimento que as personagens têm delas mesmas – quiçá tenha desaparecido na encenação de *E se elas fossem para Moscou?* para dar lugar ao exercício da manifestação de uma singularidade exacerbada, obtida por meio da simulação de um jogo de reprodução da “vida como ela é”.

A diferença entre uma subjetividade em crise, porém, resistente, e uma singularidade desmedida parece aqui bastante relevante. A noção de sujeito significando “o eu”, “a consciência” ou “a capacidade de iniciativa em geral” começa com o pensamento de Immanuel Kant (1724-1804) e adquire a partir de então o estatuto de um problema central para a filosofia, que irá declarar na contemporaneidade a derrocada, segundo Nicola Abbagnano



(2007), da “imagem do sujeito como princípio determinante do mundo do conhecimento e da ação (e como ‘fundamento’ de verdade)”; assim é que a subjetividade entendida como o “caráter de todos os fenômenos psíquicos, porquanto fenômenos de consciência” (p. 1096-1099), pertencentes ao eu e ao sujeito do homem, irá interessar, a partir do século XIX, a todas as artes, de modo geral, impactando, de maneira bastante especial, a arte da cena.

Na *Teoria do drama moderno* (2001), Peter Szondi inventaria o longo processo por meio do qual a forma dramática – amparada pelo dialogismo que vinha sustentando desde o Renascimento o cerne das relações intersubjetivas – vai se diluindo em direção ao épico, que revela acintosamente a cisão do sujeito e do objeto. Na crise do drama, para Szondi (2001), Tchekhov ocupa posição de destaque ao converter os diálogos em monólogos que procuram plasmar o isolamento lírico no qual se refugiam seus protagonistas:

Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchekhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna. [...] A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão. *Três irmãos* – talvez o mais perfeito dos dramas de Tchekhov – representa exclusivamente seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro. Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta. (p. 46)

Lirismo e insulamento aqui se transformam em experiência de perda de sentido, levando o espectador a reconhecer, no retrato da vida sem ênfase diante do qual repousa os olhos, sua própria indeterminação entre um “eu” atônito pela perda da centralidade que o vinha definindo e um “mundo” banal e absurdo, que escapa a qualquer tentativa de compreensão. “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov”, conclui Szondi (2001, p. 49).

O “aqui e agora” de Irina, Macha e Olga é a ida para Moscou. Ou melhor, para uma Moscou que existe somente enquanto passado, daí a predominância de imagens que remetem ao “lá e então”, vazadas em uma poética do acolá e do outrora, tributária do indizível e do vazio (vizinhos de um lirismo), algo metafísico que faz de Tchekhov um grande prosador e dramaturgo. Entretanto, as três irmãs persistem em seus contatos sociais, continuando a viver de maneira gregária (não lhes cabe tirar “da solidão e da nostalgia as últimas consequências”, conforme Szondi (2001, p. 50)), de modo que o padrão da subjetividade em crise que elas representam se projeta sobre o padrão da intersubjetividade da qual não querem abrir mão. Nesse movimento, é possível entrever o acurado olhar de Tchekhov sobre o problema da incontornável natureza social do homem, talvez antecipando a posição de Samuel Beckett (2003), para quem o mundo carece de sentido e “a tentativa de se comunicar onde não é possível qualquer comunicação não passa de vulgaridade simiesca ou horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília” (p. 67), a despeito de tais ideias precisarem ser continuamente expressas (impossível não pensar na fascinante analogia que Martin Esslin estabelece entre a espera da *saída* para Moscou, em Tchekhov, e a espera pela entrada do Sr. Godot, na peça homônima de Beckett, como figurações do irrealizável, processo que conjuga uma resignada desesperança a um sereno desespero). Assim é que para Raymond Williams (2002), em *Tragédia moderna*, a obra de Tchekhov priva de um agudo senso social:

Os indivíduos apresentam variações nas suas atitudes e responsabilidades, mas o sentido de um fracasso geral foi introduzido de maneira decisiva. A estrutura e o método do drama tchekhoviano começam a sofrer alterações que conduziriam à sua verdadeira originalidade – na qual todo um grupo ou toda uma sociedade podem ser vistos como vítimas. Não se trata agora da resolução dramática do destino de um indivíduo isolado, mas de uma orquestração de respostas a um destino comum. *As três irmãs* [1901] e *O Jardim das cerejeiras* [1904] são os exemplos maduros dessa forma essencialmente nova. (p. 188)

É sabido que Tchekhov não enveredou pelo caminho do teatro épico, elaborado formalmente depois por Bertolt Brecht a partir da visão marxista que este tinha da história. Entretanto, o grande fascínio que a dramaturgia



disposta a enunciar a crise do drama suscita – tão bem encarnada pela história da tríade de irmãs russas – é manter-se como uma estética teatral in-quieta, móvel, instável, obrigada “a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se”, como defende o crítico e ensaísta José Antônio Pasta Júnior (2001, p. 15). Assim, trata-se de uma obra que, muito embora não lide em primeiro plano com as categorias clássicas que sustentam as análises de cunho social e político, é capaz de oferecer à nossa contemporaneidade – a despeito da grande distância que nos separa da virada do século XIX para o século XX – uma compreensão renovada do funcionamento das microestruturas sociais e políticas, nela insinuadas como meras formas desviantes. Antes de constituir o profeta que nunca quis ter sido (o ocaso da aristocracia russa em Tchekhov não equivale ao triunfo posterior da revolução bolchevique, como querem ver alguns), o autor de *As três irmãs* é somente um artista cuja intuição, imaginação e sensibilidade estão a serviço da ideia sartriana de que cada indivíduo “vive a sociedade inteira do seu ponto de vista”. A esse respeito, convém reproduzir dois excertos de *O que é a subjetividade?*, nos quais o filósofo que concebeu *O ser e o nada*, também dramaturgo, especula sobre a noção de sujeito e sobre a consciência que este tem de si. Primeiramente, Jean-Paul Sartre (2015) baseia-se na leitura de *Introdução à crítica da economia política*, um texto clássico de Karl Marx (1818-1883), para explicar como as condições de vida são interiorizadas e vividas:

Ora, se considerarmos esses três elementos [necessidade, trabalho e prazer], constatamos que todos eles definem uma rigorosa ligação do homem real com uma sociedade real e com o ser material circundante, com a realidade que não é ele. Trata-se, portanto, de uma ligação sintética do homem com o mundo material e, nessa e por essa ligação, de uma relação mediada dos homens entre si. Ou seja, mesmo nesse texto, a realidade do homem aparece primeiro como a ligação a uma transcendência, a um além, ao que está fora dele e diante dele. Tem-se a necessidade de algo que não está em si, o organismo precisa de oxigênio; o que já constitui uma relação com o meio, com a transcendência. Um homem trabalha para conseguir instrumentos que lhe permitam apaziguar a fome e reproduz sua existência sob uma forma qualquer que depende do desenvolvimento econômico. Ainda nisso, a necessidade é um elemento que se encontra alhures, e o prazer, uma incorporação por

certos fatos internos daquilo de que ele necessita, isto é, exatamente ainda de um ser exterior. Logo, a primeira ligação que Marx destaca com esses três termos é uma ligação com o ser de fora, isto é, uma ligação que chamamos de transcendência. Essas três características produzem, pois, uma espécie de “explosão de si mesmo para...”, ao mesmo tempo que um retorno para si, uma retomada para si. Como tais, podem ser descritas objetivamente e, em determinado plano, ser objeto de um saber. (p. 31)

Posto isso, Sartre avança em direção à ideia de que a subjetividade é indispensável ao conhecimento do social, afirmando que “há portanto, duas dimensões que é preciso perpetuamente retotalizar na subjetividade, e retotalizá-las sem as conhecer: o passado e, ao mesmo tempo, o ser de classe. O sujeito tem de ser o seu ser de classe, e ninguém o é, voltaremos a esse ponto. Tem de ser no sentido em que só se chega a sê-lo sob a forma de, perpetuamente, subjetivamente, determinar a sê-lo. Seja como for tem-se de ser o seu próprio passado” (p. 53), para um pouco mais adiante concluir: “Constamos assim que, no desenrolar da luta, o momento subjetivo, como maneira de ser no interior do momento objetivo, é absolutamente indispensável ao desenvolvimento dialético da vida social e do processo histórico” (p. 60).

Ocorre que a leitura que Christiane Jatahy faz, à frente da Cia. Vértice, de *As três irmãs* parece justamente caminhar na linha da destituição do poder latente do texto do autor russo e de seus efeitos de sentido no tocante ao modo tão particular como ele aborda a crise do sujeito e a falência da ideia de subjetividade. Não se trata, como talvez já tenha ficado claro anteriormente, de cobrar uma pretensa fidelidade a um texto-matriz notório, por si só ilusória e espúria. Os criadores contemporâneos têm irrestritos modos de problematizar e passar a limpo o vastíssimo repertório cultural do Ocidente. Entretanto, é necessário notar que é preciso não perder de vista a potencialidade de um diálogo sedimentado pela ideia de que a cultura possa resistir ao automatismo da vida moderna – visão da qual o teatro ainda não abriu mão, desde que os primeiros dramaturgos gregos começaram a dialogar ativa e criativamente com o universo dos mitos homéricos, estabelecendo um padrão de intertextualidade dos mais frutíferos. O teatro, mesmo quando desconstrói um texto, solicita de seus criadores o exercício da mediação da memória, como propõe



o crítico Alfredo Bosi, ou da imaginação pública, defendida pelo filósofo Paulo Arantes. Do contrário, a destruição passa a valer por ela mesma – dando vazão a um tipo de exercício autorreferente. A respeito da mediação entre os dados da tradição, daquilo que nos antecedeu no tempo natural, e a consciência do aqui-agora, travestida na pergunta “como fazer com que o passado seja meu contemporâneo?”, o professor Alfredo Bosi (2002), em *Literatura e resistência*, afirma:

O perfeito conhecimento, diz platonicamente Schopenhauer, começa pela perfeita reminiscência. Lembrar não só tudo quanto a humanidade vem pensando e sentindo e escrevendo desde Homero; mas reviver as formas libertadoras e contraditórias da modernidade, de que ainda somos feitos e sem as quais este nosso discurso seria oco ou mesmo inviável. Formas diversas, mas pregnantas que lemos em Thomas Mann e em Brecht, em Dostoiévski e em Maiakovski, em Baudelaire e em Valéry, em Stendhal e em Proust, em Hegel e em Marx, em Nietzsche e em Heidegger, em Sartre e em Camus, em Pirandello e em Ungaretti, em Benjamin e em Adorno, em Machado de Assis e em Guimarães Rosa, em Mário de Andrade e em Drummond. São nomes, entre tantos outros, que representaram aquela tensão fecunda entre a criação e a tradição, sem a qual o imediato é sempre violento” (p. 254)

Começemos por quatro indagações a respeito de *E se elas fossem para Moscou?*, a fim de examinar de perto os possíveis problemas que elas possam trazer à tona. Uma vez que o espetáculo concentra toda sua linha de força na exploração *ad infinitum* de uma atmosfera naturalista – conduzida por atrizes que controlam os efeitos da espontaneidade muitíssimo bem –, é possível à crítica expor alguns de seus impasses. Em que medida a admiração por tamanha naturalidade das intérpretes não enreda o espectador na trama de uma intrínseca personalidade que convida o artista a não exceder o espaço de sua própria rotina social? Por que o texto tchekhoviano é desinvestido de sua potencialidade lírica e se converte no encadeamento nervoso de depoimentos etnológicos muito próximos aos discursos ideológicos do homem médio dos dias de hoje? Como garantir que as tiradas cômicas da primeira metade da encenação e as explosões emocionais da segunda parte fujam ao esquematismo histriônico-histórico que dá sustentação a muitas manifestações da indústria cultural? Que diferencial crítico apresenta o filme em relação à peça, para além do fetiche da intersecção entre o real e o vir-

tual, que já *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), propunha-se a enunciar?

A identidade em crise das personagens de Tchekhov parece ter aderido na livre-adaptação de *As três irmãs* às incontáveis manifestações de plasticidade às quais se apegam o indivíduo contemporâneo para se sentir realizado: da evocação mnemônica de produtos da cultura *pop* ao uso de aparatos tecnológicos que reduzem a vida àquilo que somente acontece “em tempo real”. Tudo leva a crer que o espesso conjunto de elementos líricos, dramáticos e irônicos – e sua bem-vinda fusão em uma forma firmemente crítica – que caracterizam o trabalho do dramaturgo do *lá-então* não foram levados em consideração. A versão da Cia. Vértice, dirigida por Christiane Jatahy, parece investir toda sua força no reiterado jogo entre representação, imagem e simulacro que a diretora vislumbra no texto e no diálogo que este estabelece com a estética cinematográfica que lhe serve de extensão (vale notar que procedimento semelhante foi adotado na montagem de *Senhorita Júlia*, também apresentada na MITsp deste ano, embora com implicações diferentes que não cabem ser aqui analisadas). O naturalismo avassalador de *E se elas fossem para Moscou?* contrasta com o simbolismo de que se recobrem as imagens fílmicas, construídas sucessivamente como o próprio código do qual o infinito jogo de representação lança mão a todo momento.

Seria preciso investigar os pontos que nos parecem vulneráveis na encenação, como: a exacerbação do naturalismo; o apagamento das noções de subjetividade, lirismo e senso social; a renúncia em tornar claras as microestruturas sociais e políticas que subjazem à narrativa; o fetiche da simulação da imagem cinematográfica. A perspectiva naturalista está impregnada da ideia benjaminiana de vivência, em oposição à de experiência, não sendo capaz de estabelecer qualquer relação crítica com a sociedade contemporânea. A condição do naturalismo que engolfa as personagens *é dada pela pessoalidade transparente* das atrizes, sem mediações, cujos efeitos são, então, imediatos e vividos em tempos desdramatizados, ou precariamente ficcionalizados como simulação. *Há de certo modo o que podemos chamar de exacerbação das pessoalidades, dependente de um imaginário estereotipado sobre o que seja o “eu” que acabou invadindo os domínios da ficção contemporânea. Ao*



analisar os romances modernos à luz da categoria do herói problemático, Alfredo Bosi (2002) declara:

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romance 'imitaria' a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras "realismo" e "realidade" são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da 'vida como ela é'... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa "vida como ela é" é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (p. 130)

Todos sabemos que o registro da "vida como ela é" forçou a porta do mundo das narrativas contemporâneas e entrou fundo nos hábitos estilísticos da televisão, do cinema, do teatro e da literatura. Na contemporaneidade, os indivíduos excessivamente reais, singulares, autorreferentes aos poucos vão tomando o lugar de uma noção gestada ao longo de séculos e "através de inúmeras vicissitudes", como demonstra Marcel Mauss (2015) em "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'": "De uma simples mascarada; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo; deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado; deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação" (p. 395).

As três personagens de *E se elas fossem pra Moscou?* são muito próximas das atrizes que as representam, fazendo uso de uma gestualidade e de uma oralidade das mais banais e comuns. A forma pela qual se comunicam é a mesma pela qual as atrizes o fazem. E nós também, espectadores. Sendo assim, qual seria o centro nervoso dessa anti-ficção naturalizada ao extremo, que não suscita outras atrações senão o que vida já nos apresenta como desinteressante e automático e cotidiano. A encenação propõe um modo de ver o mundo que não é elaborado, antes é simplesmente dado, ou

recolhido diretamente da realidade circundante sem em momento algum fazer entrar em colapso a nossa percepção da realidade social, que sempre será maior do que o espaço teatral. Do contrário a arte do teatro não expande a percepção corporal-sinestésica que os espectadores têm da presença viva dos atores para além da exibição de seus virtuosismos ensimesmados. O controle sobre o tempo real soa mais como um adestramento, que aprisiona o ator em um tipo de interpretação excessivamente natural, e por isso mesmo um tanto quanto maneirista. Sem querer sê-lo. A destituição da interioridade mais profunda dos sujeitos não é problematizada e vira sintoma sem causa, validado pela realidade em si. As três irmãs são entidades neutras, coabitando um meio-ambiente que já foi chamado de sociedade, mas que aqui acaba se confundindo com uma paisagem a-histórica. A linguagem por meio da qual elas comunicam suas personalidades está privada de qualquer sentido de condição totalizante, absoluta, proferindo a crença moderna da abolição das fronteiras entre o público e o privado. O teatro como arte pública pode acolher aqui a mais privada das histórias de vida para manter as coisas como estão e o espetáculo em plenas condições de funcionamento. Não há prioridades e discussões; somente declarações de verdades pessoais – o que leva à perda do velho sentido humanista da totalidade.

O naturalismo da vida ordinária, vivida, gravada e reproduzida em tempo real converte as atrizes em pessoas comuns, cujas trajetórias, a rigor, não são atravessadas por outra coisa que não sejam intimidades reificadas. Em Tchekhov a imagem da viagem se apresenta como a última quimera das irmãs Prozorov; aqui, soa mais como um capricho, umas das inúmeras plasticidades do indivíduo moderno das quais o turismo de massa se serve tão bem. A reprodução da natureza não parece comprometida em constituir um meio que conduza à inquirição da realidade, simplesmente porque a encenação não acusa o colapso dos modos de representação que enredam a vida moderna em um simulacro contínuo, da ficcionalização da pessoa, da naturalização do ilusório. A obra não protesta contra as condições de sua expressão, optando por permanecer, justamente por meio delas, falsamente real.

“Na melhor literatura do século XIX” (p. 188), afirma Raymond Williams (2002) a propósito do teatro de Tchekhov, “o modo de vida como um todo e os seres humanos tomados individualmente eram não apenas simultâneos e



contemporâneos, mas também, tanto um quanto o outro, reais. A condição irônica de uma visão total como essa, em meados do século XX, é que o modo de vida e os seres individualizados, embora ainda simultâneos, contemporâneos e inseparáveis, são, os dois, igualmente ilusórios. Uma consciência geral da ilusão assumiu o lugar da realidade de ambos” (p. 185).

Naturalmente, o presente texto se encerra com a consciência de ter fracassado no reconhecimento da potência da performatividade exercitada pelos sujeitos de *E se elas fossem para Moscou? Ao recusar o modo da representação, sustentado pelas exigências da ilusão, do jogo e da ficção, e investir sua energia na ação de um fazer que frutifica o tempo todo o real, a performance das três intérpretes poderia ter problematizado a teatralidade, negando seu caráter de desempenho, instabilizando sua tendência à normatividade e destruindo seu poder de sistematização. A nós, entretanto, nos pareceu que os conteúdos veiculados pela encenação não chegam a tanto, constituindo, contrariamente, elementos efêmeros e substituíveis, que não solicitam do espectador sua participação ativa na reconstrução dos símbolos tchekhovianos. Oxalá estejamos errados. E que nosso desejo de querer fazer do espetáculo um pequeno estudo acerca dos modos de subjetivação contemporâneos e da redução da figura do homem à dimensão ególatra do sujeito não passe também de pura ilusão.*

## Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BECKETT, S. **Proust**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 395.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza: curso do Collège de France**. Texto estabelecido e anotado por Dominique Séglaard. Tradução de Álvaro Cabral. **São Paulo: Martins Fontes: 2006.**
- PASTA JÚNIOR, J. A. Apresentação. In: SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 15.

SAFATLE, V. **Grande Hotel Abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARTRE, J-P. **O que é a subjetividade?** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.46.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 20/10/2015

Aprovado em 20/10/2015

Publicado em 21/12/2015

