



## A dramaturgia contemporânea: *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski

### Contemporary dramaturgy: *Caranguejo overdrive*, by Pedro Kosovski

Antonio N'Runca<sup>1</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13685049

#### Resumo

Este artigo apresenta breves considerações a respeito da dramaturgia contemporânea através do seu diálogo com o passado e com outros gêneros literários. Como modelo desta abordagem, analisou-se a obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, na qual foram destacados dois elementos fundamentais: a) o *tempo* como uma força motriz que veicula o Homem e suas ações; b) o processo da decomposição ou descaracterização de personagem sofrido no campo artístico a partir da virada do século XX aos nossos dias, como meio para representar um sujeito esfacelado em meio aos problemas de um mundo caótico de hoje.

**Palavras-chave:** Drama atual; Configurações em *Caranguejo overdrive*; Tempo paralelo; Impersonagem.

#### Abstract

This article presents brief considerations regarding contemporary dramaturgy through its dialogue with the past and other literary genres. As a model of this approach, the work *Caranguejo overdrive*, by Pedro Kosovski, was analyzed, in which two fundamental elements were highlighted: a) time as a driving force that conveys Man and his actions; b) the process of decomposition or mischaracterization of a character suffered in the artistic field from the turn of the 20th century to the present day, as a means of representing a subject torn apart in the midst of the problems of today's chaotic world.

**Keywords:** Current drama; Setting in *Caranguejo overdrive*; Parallel time; Impersonation.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista da Capes. E-mail: antonionrunca@gmail.com.

## A dramaturgia contemporânea

Tal como a prosa e a poesia estão ligadas ao serviço do ficcionista, que, por sua vez, está comprometido com a questão do outro, a dramaturgia também, enquanto gênero literário, está atrelada ao artifício do artista que assume o papel de abordar questões concernentes ao processo da formação do indivíduo dentro da coletividade. Porque se queremos admitir a intrínseca relação entre a tríplice ação de *artista, obra e mundo*, estaremos, decerto, a reconhecer a existência de uma ampla dimensão de elementos que constituem o fazer literário em sua manifestação diversificada.

Falar da relação entre o escritor com sua obra e, conseqüentemente, com a sociedade possibilita-nos, ao mesmo tempo, perceber que as sociedades, em qualquer espaço geográfico, não são estanques, mas sim suscetíveis às transformações que a natureza e o meio lhes proporcionam. E se as sociedades são passíveis a mudanças, a literatura também tende a readaptar-se ao mesmo tempo, com o desígnio de servir e corresponder com necessidades da época em que é produzida.

Enquanto outros gêneros literários atravessavam no início do século XX pelo processo da ruptura e vicissitude, entretanto, acredita-se que a dramaturgia esteve numa posição estática, imutável e presa às formas da dramaturgia canônica, porque como sublinha ironicamente Jean Pierre Sarrazac (2002, p. 9): “a escrita dramática revelaria um atraso contínuo relativamente ao resto da literatura. Insensível à modernidade, tenderia para o imobilismo”. No entanto, no bojo dessa discussão, Sarrazac afirmou que independentemente do que alguns artistas pensam a respeito da utilização das arquiteturas de um universo dissipado do tempo remoto para representar o mundo de hoje, outros perceberam a questão de uma visão histórica sobre as categorias estéticas e compreenderam que não basta simplesmente introduzir coisas novas, mas sobretudo é preciso também dizê-las de outra forma, pois que escrever no presente não implica apenas registrar as mudanças da nossa sociedade, como também significa intervir na ‘conversão das formas’.

Desse modo, ao fazer leitura da dramaturgia contemporânea, é possível reconhecer nela um grande avanço inovador, mas também não podemos sonegar sua relação com o passado. Embora as formas do passado possam servir como baluarte da arte, isso não significa que a dramaturgia contemporânea não seja capaz de inovar-se e reconstruir-se de

acordo com as necessidades da nossa época, uma vez que a própria forma tende a ser o espelhamento do conteúdo; pois, a partir dessa perspectiva a questão da temática nova funcionaria como um problema para a antiga moldura formal, como bem salientou Armand Gatti: “cada assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e é a procura das estruturas que exprimem essa teatralidade que forma uma peça” (Gatti, 1962 *apud* Sarrazac, 1998, p. 9).

É a partir desse novo paradigma que se constrói a dramaturgia da nossa era, formada num mosaico híbrido e com uma estrutura plural e diversificada, tornando-se uma mescla variada com as fronteiras que se alargaram proporcionalmente para outros horizontes desse vasto campo “a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator” (Fernandes, 2001, p. 69). Não seria por acaso que em outra ocasião, quando impulsionado a encetar discussão concernente à forma híbrida do drama, Sarrazac (1998, p. 21) teria afirmado que a “modernidade responde com o paradoxo da hibridação”; porque se a intenção de alguns dramaturgos é locomover-se através das sucessivas transformações que a modernidade lhes apresenta, outros vão ter prisma não só da modernidade e pós-modernidade, mas também do liame do passado que ainda cruza essa nova época.

Se de um lado a forma dramática de teatro do pequeno universo burguês mostrou ser restrito e insuficiente para conseguir responder às questões que nos possibilitem estabelecer uma dialética entre o microcosmo e o macrocosmo, por outro, a forma épica de teatro surge como uma resposta a essa demanda entre o íntimo e o externo, conferindo ao artista o papel de procurar e suscitar à tona os conflitos sociais, porque conforme afirma Luís Alberto de Abreu (2001, p. 61):

[...] uma das funções do artista, e talvez a principal, é mergulhar no desconhecido do mundo, no caos das formas imprecisas – e de lá extrair uma configuração, uma nova geometria, um corpo orgânico, necessário, atraente ou assustador, e oferecê-lo à humanidade.

Mergulhar no “desconhecido mundo” com o intuito de compreender as mazelas da sociedade atual implicaria o uso de antigas e novas formas para atender às necessidades do drama contemporâneo. Não seria por acaso que Sarrazac (1998, p. 10) teria afirmado metaforicamente que: “da mesma forma que um edifício se fixa no solo através dos

alicerces, e se erige ao ar livre, a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas”.

A dramaturgia contemporânea resvala-se nessa oscilação não apenas no que tange à forma, como também no plano do conteúdo como meio para costurar essas fissuras sociais, porque se o mundo está fragmentado, o teatro também tende a apresentar diferentes matizes e camadas, e o papel do escritor-rapsodo é observar esses detalhes da escrita, pois o detalhe significa originariamente divisão, “converter em pedaços, que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir” (Sarrazac, 1998, p. 11).

Dessa maneira, quando olhamos para a dramaturgia brasileira e o seu engajamento no século XXI, podemos perceber que ela tem vindo a desenvolver-se de modo plural e diversificada, posto que cada artista se mune de suas próprias ferramentas com o intento de introduzir na arte novas formas capazes de explicar a realidade brasileira atual. O exemplo disso pode ser compreendido na obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, na qual o dramaturgo tenta traçar trilhos a fim de interpretar o complexo cenário nacional.

### ***Caranguejo overdrive: o tempo paralelo***

Publicada em 2016 pela Editora Cobogó, a obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, é um gênero literário híbrido que pendula entre o dramático e o estilo épico em uma espécie de fluxo de pensamento, com orações separadas apenas por vírgulas, sem travessões e com diálogos de personagens que não chegam ao leitor com as marcas convencionais que vigoravam em modelos clássicos.

Além disso, o texto é apresentado de forma fragmentada, com progressão e ruptura temporal, contendo por isso 11 quadros com características discrepantes quanto à constituição do discurso épico, como é possível constatar a interrupção ligeira da narrativa entre o quadro 2 e 3. Apenas essa linha narrativa será recuperada no quadro 4 que estabelece uma ponte direta com o quadro 1 e 3. O quadro 2 parece algo novo, incoerente ou mesmo uma carta fora do baralho, já que parece destruir o propósito do discurso épico iniciado. O quadro 3 parece deslocado, ocupando, conseqüentemente, uma posição indevida, devendo, portanto, estar no lugar do quadro 4 e este na sua posição. Porém não

se deve olvidar que o dramaturgo escolheu o modelo fragmentário de modo livre e consciente, tal estratégia facultou-lhe esse dinamismo, cabendo então ao crítico traçar suas observações, sem, entretanto, desmerecer o valor da obra que em si é rica e profícua.

Escrita sob os moldes da dramaturgia contemporânea, a partir da oscilação entre o dramático e o narrativo, *Caranguejo overdrive* é uma obra em que o discurso épico é flagrado pelo processo de construção da “ficção histórica”, por meio do qual tornou viável o autor não apenas recriar os eventos históricos, por exemplo a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a construção do Canal do Mangue (1857-1860), como também as figuras históricas que tiveram papel decisivo nesses eventos históricos, como é o caso de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, Coronel Manuel Pedro Drago, Almirante Francisco Manuel Barroso e Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias.

Resumindo, então, a obra *Caranguejo overdrive* narra a história do Cosme, um homem-caranguejo (duplo quanto à própria obra) recrutado para formar o contingente militar que combateria na Guerra do Paraguai. Traumatizado durante o conflito e ao retornar ao Brasil, anos depois, Cosme não consegue reconhecer o Rio de Janeiro, a cidade natal, modificado pelo processo urbanístico.

Com um pé no passado e outro no presente imediato, a obra tem como impulso a romance *Homens e caranguejos* (1967), de Josué de Castro, e o movimento Manguebeat, liderado por Chico Science, dois trabalhos relevantes para suscitar reflexão a respeito de problemas de Recife. É a partir dessa visão dialógica que a peça de Kosovski transita entre a capital pernambucana e o Rio de Janeiro, passando pela Guerra do Paraguai sem, no entanto, se prender a convenções temporais e espaciais, elementos que colaboram com a identificação de trilhos que permitem abordar a complexidade do cenário brasileiro, visto que fazem surgir indagações que envolvem a questão da formação sócio-histórica do Brasil, em que o processo da modernização foi implementado sem um olhar atento para o “outro” que vive à margem desse progresso nacional. O Rio de Janeiro aparece então em diferentes momentos temporais como metonímia desse processo.

O tempo, como alavanca do universo, ocupa uma posição privilegiada em *Caranguejo overdrive*. Essa escolha é óbvia por se tratar de um texto dramático que resvala pelo épico e com vista ao passado vivo, o deslize pelo gênero narrativo fornece ferramentas propícias para a materialização desse projeto.

No primeiro quadro denominado de “apetite”, depara-se com uma expressão marcada pelo emprego do verbo ser conjugado em 3ª pessoa de singular “foi”; a constatação de tal expressão indica que alguma coisa aconteceu antes da outra, ou seja, que o passado narrado é um passado anterior ao passado imediato: “o caranguejo que um dia foi homem chamado Cosme fala” (Kosovski, 2016, p. 23). Por meio desse excerto, emerge a noção de que ao falar do seu passado, o personagem começa a narrá-lo de frente para trás, ou seja, de agora para o antes, de modo retrospectivo, através da recuperação das “memórias remotas”. Quem fala naquele instante não é mais o homem Cosme, mas sim o caranguejo que fora homem falando das suas angústias imediatas mediante a sua luta pela sobrevivência no mangue pantanoso, no qual a força do “apetite” sobrepõe a moral dos homens que, dominados pelo mesmo apetite, ferrenhamente labutam para agarrá-lo e devorá-lo.

Não se pode dizer que sou eu que falo, as palavras valem muito pouco diante da força do apetite [...] então falo em nome de um ataque porque é isso que vale muito aqui, falo porque tenho fome de lama [...] por isso não sou eu que falo essas palavras, é o meu apetite que me força a continuar por mais que eu não queira, por mais que eu sinta que não resistirei a mais um dia de sobrevivência no buraco quente [...] para fugir das mãos ávidas que por apetite avançam sobre mim [...] (Kosovski, 2016, p. 23).

Pode-se, por conseguinte, constatar a existência de três linhas temporais no plano da construção do discurso épico: a primeira linha é a de agora, a de momento imediato em que a história é narrada; é essa linha temporal que vai impulsionar o personagem (que agora é o caranguejo) para o outro momento: o tempo longínquo das memórias, no qual o personagem era homem, natural e habitante da cidade do Rio de Janeiro e catador de caranguejos – daí então o cômico paradoxo: *aquele que catava caranguejos se tornou caranguejo*. É esse caranguejo que tenta rememorar seu passado, porém, ao que tudo indica, recordar é algo tão doloroso mais do que o próprio caranguejo gostaria de admitir: “olhar para trás seria bem mais fácil se eu não tivesse que me recuperar de explosão/ é tão difícil lembrar-me de quando fui homem” (Kosovski, 2016, p. 32).

Esse período, em que o caranguejo fora homem, seria assim desencadeado por um outro evento situado antes de ele sofrer o processo da metamorfose: a Guerra do Paraguai: “fui sequestrado pelo exército brasileiro, eu e tantos outros índios, negros escravizados, pobres e crianças, excluídos da pátria” (Kosovski, 2016, p. 33).

Esta terceira linha temporal será movida por uma série de ventos catastróficos da guerra até o retorno do Cosme à sua cidade natal:

[...] e depois de meses na boleia de uma charrete, fui desovado no Rio de Janeiro, a minha cidade natal – minha? Já não era mais –, como continuar?, como seguir?, como começar a vida depois de tantas mortes nas costas? Um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar [...] (Kosovski, 2016, p. 36).

O fato de Cosme ter retornado da guerra e não ter reconhecido a sua cidade natal ilustra exatamente o quão veloz o “tempo” se movia de tal ordem que, após anos fora do país, o Rio de Janeiro tinha passado pelo processo da transformação urbanística progressiva que ele não foi capaz de reconhecer a própria casa onde morava. No mesmo excerto, é possível perceber como o dramaturgo havia concedido grande revelo ao “fator tempo”, pincelando-o enfaticamente através da expressão anafórica: “Um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar”.

Ora, se até a esse ponto o leitor estiver atencioso, decerto, perceberá que os eventos haviam traçado uma “linha circular”, movendo Cosme e guiando-o ao ponto inicial em que havia dado a partida: de volta à cidade do Rio, torrão de nascença. É essa volta para casa (que já não existe mais) que conduzirá Cosme à luta pela sobrevivência, submetendo-se ao trabalho escravo contemporâneo e que culminará mais tarde com a sua metamorfose, estabelecendo, por fim, uma linha direta com o personagem-caranguejo que nos narra a sua história aventureira no introito do texto.

### **A despersonalização do personagem**

Não podemos analisar a estratégia da construção de camadas temporais em *Caranguejo overdrive* sem ao menos lançar um breve olhar a respeito do processo da despersonalização sofrido pelo personagem em cada linha temporal. Porque, se de um lado o tempo figura como veículo da ação épica, o papel do personagem Cosme funciona como cerne dessa dimensão diegética.

Desde o período clássico aos nossos dias, a existência de personagem como peça fulcral do trabalho artístico é objeto de vários estudos. Contudo, se formos averiguar,

podemos constatar que, não obstante o distanciamento entre diversas perspectivas de cada estudioso, é possível perceber que, desde Aristóteles à nossa era contemporânea, há um ponto de confluência entre estudiosos, quando, de alguma maneira, todos procuram aproximar personagem ao mundo real e, por consequência, à figura do homem, funcionando não apenas como a sua representação, como também a imitação das suas ações.

No entanto, apesar de a personagem ter uma relação contígua com o universo externo, não se deve esquecer que ela é uma entidade pertencente ao outro mundo, o ficcional, por conseguinte ela é e está sempre subordinada às leis da narrativa, “cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (Brait, 1985, p. 29). Desse modo, os atos da “criação” e “imitação” configuram-se como dois elementos fundamentais para compreender a personagem, uma vez que: “Personagem seria, isso sim, a imitação, e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios” (Pallottini, 1989, p. 5).

A partir dessa noção, quando se pensa em transformações sofridas pelo drama moderno, não se pode descartar também a reflexão atinente ao processo da decomposição<sup>2</sup> sofrido pela personagem ao longo dos anos. Porque se a arte significa a imitação do real, isso implica que a personagem, à maneira clássica, não serve mais para representar o nosso mundo contemporâneo e seus problemas, mas sim precisa se readaptar para corresponder às necessidades da atualidade.

Nesse sentido, uma personagem também poderia ser encarada como o olhar de uma determinada época ou determinada cultura projetada sobre si mesma. É um espelho que não só reflete, mas também complementa o ser humano. Um espelho a partir do qual o ser humano adquire uma consciência de si, mede-se e se estabelece a partir de seus defeitos e virtudes (Abreu, 2001, p. 63).

No ensaio intitulado “Personagem contemporânea: uma hipótese” (2001), Luís Alberto Abreu propõe uma série de indagações concernentes ao perfil de personagem no cenário atual, dentre as quais se faz a saliência de duas em que o ensaísta questiona se “Há, de fato, uma personagem contemporânea necessitando ser desvendada ou são suficientes as matrizes que os autores clássicos nos legaram? É possível a criação de novas

---

<sup>2</sup> A questão da decomposição ou a descaracterização de personagem moderna foi abordada por Sarrazac no capítulo IV do livro *Poética do drama moderno* (2012).



matrizes ou a nós só resta fazer derivações das matrizes conhecidas?” (Abreu, 2001, p. 61). As inquietações de Luís Alberto Abreu em sua tese parecem encontrar uma resposta em *Poética do drama moderno* (2012), de Sarrazac, que introduziu um conceito inovador que procura atender adequadamente àquilo que temos debatido a respeito de personagem e o seu espaço no drama contemporâneo: *Impersonagem*.

O conceito da *Impersonagem* foi introduzido por Sarrazac com o desígnio de compreender ao tipo de personagem que tem vindo a vigorar no campo artístico a partir da virada do século XX, marcadamente com dramas de Strindberg e Pirandello, a esse tipo de personagem o autor alcunha de “personagem sem caráter”. Ora, personagem sem caráter seria aquele que acarrete componentes necessários para compreender a complexidade da psique humana e todos fenômenos erráticos e múltiplos do seu “pretensso caráter”. Além disso, seria uma forma de ruptura com a concepção tradicional e burguesa do caráter, no qual o ser humano é apresentado como um “indivíduo incapaz de evoluir, congelado no seu primitivo natural [...]” (Sarrazac, 2012, p. 150). Personagem sem caráter, por sua vez, seria uma espécie de “junção de peças fragmentárias”, uma decomposição ou despedaçamento de si, em que as partes precisam ser costuradas: “Não nos espantamos, pois, de constatar que a personagem dos teatros moderno e contemporâneo tende a adotar o perfil desse ‘fantasma sem substância’” (Sarrazac, 2012, p. 155).

Esse tipo de personagem vigorante nos dramas moderno e contemporâneo, como fantasma sem substância, como, por exemplo, em Kafka ou Melville mencionados certamente por Sarrazac, seria uma representação de um indivíduo sem qualidades, sem propriedades que o definam, personagem com séries de problemas que o fazem se sentir incapaz de coincidir consigo mesmo, estando, por isso, “irremediavelmente numa situação de perda de identidade” (Sarrazac, 2012, p. 156).

*Caranguejo overdrive*, como uma dramaturgia contemporânea, irradia-se nesse novo horizonte, com uma construção de personagem protagonista que, durante toda narrativa, acompanhamos seu processo de perda de identidade, perda de caráter, despersonalização e, conseqüentemente, a mutação.

Analisando a história de frente para trás, deparamo-nos com um personagem angustiado, cuja identidade está em crise. Ao mesmo tempo que constatamos tais furos e esfacelos, sentimos sôfrego anelo em saber a razão que teria conduzido o Caranguejo a tal

azar, mas logo ele nos revela o assombro de um passado, cujo espectro ainda o assola. Ele apresenta-se como um homem que nascera na periferia, à margem da civilização, longe dos privilégios da elite. Toda essa desventura da nascença que o compeliu à profissão mais humilde como meio da sobrevivência - “trabalhava no mangue, catava caranguejo” (Kosovski, 2016, p. 28) - seria adicionada ao outro problema maior - “fui sequestrado pelo exército brasileiro [...] forçado a lutar por interesses que não eram nossos, ideais que jamais chegamos a debater ou pensar” (Kosovski, 2016, p. 33) .

Na guerra então, surpreendemo-nos com um novo tipo do Cosme, um personagem que não apenas foi alvo de brutal violência, como também ele se tornou o opressor:

[...] aprendi a matar, até então só havia matado caranguejos [...] mas ali era diferente, matava por matar, eu era tomado por uma crueldade impensável, os dentes trincados, olhos esbugalhados e vermelhos, punhos cerrados prontos para atacar o inimigo, rachar crânio, desmanchar tripas, explodir corpos - era um enorme esforço físico matar [...] (Kosovski, 2016, p. 35).

O personagem não apenas transita pelo tempo, mas o tempo transitava nele; pois, enquanto mudava de tempo e espaço, percebemos que ele também sofria a decomposição, perdia a sua essência e o “caráter” pelo envolvimento em práticas ilícitas como, por exemplo, em assassinatos, abusos contra menores de idade e esterilização de mulheres. Essa é a nova fase e face do Cosme: um personagem anti-heroico, esfacelado, sem qualidades e “incapaz de coincidir consigo mesmo”.

Todos esses eventos dramáticos fizeram emergir no cerne do personagem um “eu traumatizado”, fragmentado sem personalidade, em que o contato com a realidade tornou-se algo árduo de se compreender:

A guerra do Paraguai lhe causou algum transtorno mental?  
Turvação de consciência, incapacidade de interpretar as normas sociais e criações imaginativas como lembranças de algo real (Kosovski, 2016, p. 37).

Nesta fase, Cosme já não é mais o mesmo, estando despedaçado como esfacelos que precisam de costura. A “turvação de consciência” e a incapacidade para entender a realidade justificam o processo da “despersonalização” sofrido pelo personagem, em que ele se tornou um sujeito sem características específicas capazes de defini-lo. Essa série de eventos desencadeados sucessivamente é que vão condicionar a vida de Cosme até o

momento da metamorfose, em que o personagem não é totalmente homem nem caranguejo, oscilando angustiosamente entre esses dois universos, sem uma personalidade específica para definir a sua essência.

No entanto, no contraponto dessa tese, a metamorfose parece ser o momento exato em que, finalmente, o personagem encontrou algo nesse universo caótico para definir a sua “identidade híbrida” como o homem-caranguejo.

## **Considerações finais**

*Caranguejo overdrive* é, portanto, um exemplo do modelo da dramaturgia contemporânea, na qual surge a necessidade da reinvenção e inovação artística sem, no entanto, fazer uma ruptura radical com o passado, que sempre paira sobre nós como um fantasma. Embora o dramaturgo se valeu dos recursos atuais para abordar assuntos da nossa era, é possível ainda constatar que ele fez um percurso através do tempo ao passado para poder compreender a realidade brasileira contemporânea, dado que os mesmos problemas sociais da urbanização e modernização que foram implementados no passado, sem um compromisso ético com os que vivem marginalizados, ainda vigoram até hoje, fazendo com que o passado abordado na obra não seja um passado morto, mas sim vivo, precisando ser analisado com um olhar crítico e compreendido para evitar novos estragos: “assim recomeça o ciclo, que nos ensina que não basta andar para frente, como acreditam os homens, mas que andar para frente é necessariamente andar para trás [...]” (Kosovski, 2016, p. 2).

## **Referências**

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 61-67, jun. 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FERNANDES, Silvia. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo**. São Paulo: Sala Preta, 2001.

KOSOVSKI, Pedro. **Caranguejo overdrive**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**. A construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto (Portugal): Campo das Letras, 1998. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5170223/mod\\_resource/content/1/O%20FUTURO%20DO%20DRAMA.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5170223/mod_resource/content/1/O%20FUTURO%20DO%20DRAMA.pdf). Acesso em: 05 jan. 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. Jacó Guinsburg, Sônia Azevedo, Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Submetido em: 18 jan. 2024

Aprovado em: 29 abr. 2024