

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Rodrigo García, política e a pulsão rapsódica em *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*

João Paulo Wandscheer
João Claudio Petrillo Miranda
Clóvis Dias Massa

Para citar este artigo:

WANDSCHEER, João Paulo; MIRANDA, João Claudio Petrillo; MASSA, Clóvis Dias. Rodrigo García, política e a pulsão rapsódica em *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0115

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Rodrigo García, política e a pulsão rapsódica em *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*¹

João Paulo Wandscheer²
João Claudio Petrillo Miranda³
Clóvis Dias Massa⁴

Resumo

A partir de fragmentos da crise que vem marcando a linguagem teatral nos últimos dois séculos, este artigo tem o objetivo de compreender como aproximações entre teatro e política se reconfiguram através da pulsão rapsódica na peça *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*, do dramaturgo hispano-argentino Rodrigo García. Foi possível perceber que a obra se utiliza da justaposição e do transbordamento dos modos dramático, lírico e épico para compor um olhar que coloca em tensão a influência de grandes empresas, como a rede de *fast food* estadunidense sobre o consumo na contemporaneidade. Uma linguagem dramaturgical que reinventa paradigmas e dialoga com a poética da pós-modernidade.

Palavras-chave: Teoria teatral. Dramaturgia. Pulsão rapsódica. Capitalismo. McDonald's.

Rodrigo García, politics and the rhapsodic drive in *The story of Ronald, the McDonald's clown*

Abstract

Based on fragments of the crisis that has marked theatrical language over the last two centuries, this article aims to understand how approaches between theater and politics are reconfigured through the rhapsodic drive in the play *The Story of Ronald, the McDonald's Clown*, by the playwright Spanish-Argentine Rodrigo García. It was possible to see that the work uses the juxtaposition and overflow of dramatic, lyrical and epic modes to compose a look that puts into tension the influence of large companies such as the American fast food chain on contemporary consumption. A dramaturgical language that reinvents paradigms and dialogues with the poetics of post-modernity.

Keywords: Theater theory. Dramaturgy. Rhapsodic drive. Capitalism. McDonald's.

Rodrigo García, política y la pulsión rapsódica em *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*

Resumen

A partir de fragmentos de la crisis que ha marcado el lenguaje teatral en los últimos dos siglos, este artículo pretende comprender cómo se reconfiguran los acercamientos entre teatro y política a través de la pulsión rapsódica en la obra *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, del dramaturgo hispano-argentino Rodrigo García. Se pudo ver que la obra utiliza la yuxtaposición y el desbordamiento de modos dramáticos, líricos y épicos para componer una mirada que pone en tensión la influencia de grandes empresas como la cadena estadounidense de comida rápida en el consumo contemporáneo. Un lenguaje dramaturgical que reinventa paradigmas y dialoga con las poéticas de la posmodernidad.

Palabras clave: Teoría del teatro. Dramaturgia. Pulsión rapsódica. Capitalismo. McDonald's.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Camila Alexandrini. Doutorado em Teoria da Literatura (PUCRS). Mestrado em Literatura Comparada (UFRGS). Licenciatura em Letras (UFRGS).

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

 wjoaopaulo@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3470950687776414>  <https://orcid.org/0009-0007-3197-8465>

³ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Teatro pela UFRGS.

 petrillomiranda@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0633555278588412>  <https://orcid.org/0009-0002-0240-9398>

⁴ Pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris3, Paris 3, França. Doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Titular Graduação e na Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

 clovisdmassa@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/6553962316361796>  <https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>



Introdução

Com o objetivo de compreender como reinventar aproximações entre teatro e política em meio à crise que vem marcando a linguagem teatral ao longo dos últimos dois séculos, este trabalho analisa o modo rapsódico na peça teatral *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's* (2002), do dramaturgo hispano-argentino Rodrigo García. Autores como Orozco (2020), Tackels (2006), Silva (2015), Sanches (2017) e Massa (2021) constituirão uma base que nos auxiliará não apenas a delinear a trajetória profissional de García no teatro, mas também entender a maneira como o dramaturgo tem construído uma linguagem que apresenta distanciamentos de uma composição dramática tradicional e expande teatralidades. O pensamento de Sarrazac (2017), Sarrazac e Danan (2021) e Pignon (2015) será utilizado como embasamento teórico referente à manifestação da pulsão rapsódica no teatro. Já Rancière (2014 e 2016) nos proporcionará maior entendimento acerca das reconfigurações dos vínculos entre teatro e política que vêm surgindo. Por fim, Ritzer (1998) e Kincheloe (2002) serão referências para compreender o crescimento da dominação ideológica do *McDonald's* em relação ao consumo na contemporaneidade.

Com o título original *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, a peça pertence a um repertório artístico constituído ao longo de mais de trinta anos e repercutiu amplamente, marcando a consolidação da forma em que García expressa seu engajamento político através do teatro. Os tensionamentos provocados pela obra possibilitam ampliar compreensões não apenas sobre o impacto da franquia *McDonald's* no modo como a sociedade vem se alimentando no Ocidente, mas também acerca da influência que grandes empresas exercem sobre o consumo na contemporaneidade. Partindo da pulsão rapsódica presente na linguagem teatral composta por García, serão analisadas, neste artigo, as cenas da peça que retratam a empresa de *fast food* estadunidense.

Rodrigo García: um breve histórico

Rodrigo García cresceu na Argentina e se mudou para Madrid (Espanha) em



1986, para trabalhar inicialmente como designer gráfico, após se formar em estudos midiáticos e se dedicar ao negócio da família na cidade de Buenos Aires. Em 1989, começou a se aproximar da companhia *La Cuarta Pared*, do diretor de cena espanhol Javier García Yagüe, e com outros grupos teatrais independentes. Ainda nos anos 80, fundou, juntamente a outros artistas, a companhia teatral *La Carnicería Teatro*, cujo nome consiste em uma referência ao açougue que sua família possuía na Argentina, e de onde obtinha seu sustento quando ele era mais jovem. O grupo também é conhecido pelo seu nome francês, *Boucherie Théâtre*, consequência do reconhecimento que o dramaturgo vem recebendo principalmente na França e em circuitos de festivais na Europa nas últimas décadas (Orozco, 2020).

García mudou-se para a Espanha quando o país estava sendo governado por Felipe González, do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), o qual vinha apresentando uma preocupação em restabelecer investimentos no setor cultural e em democratizar as artes cênicas, no período que sucedeu a ditadura de Francisco Franco. As políticas públicas acabaram por resultar no surgimento e no desenvolvimento de peças, companhias teatrais e espaços onde as obras viriam a ser apresentadas. O trabalho que García passou a exercer pouco se conectava às formas de produção teatral que vinham sendo colocadas em prática na Espanha, as quais ainda eram baseadas em uma tradição dramática centrada no texto (Orozco, 2010). O país vivenciava uma onda de companhias que buscavam, através do mimo, do circo, de marionetes e do teatro físico, distanciar-se da palavra escrita como artifício dominante no processo de criação das artes cênicas.

Entretanto, as produções teatrais que não fossem baseadas no texto ainda eram mais frequentemente percebidas como uma forma de "traição do que de inovação"⁵ (Orozco, 2020, p. 408). A obra de García possui correspondência com trabalhos de diretores como Tadeusz Kantor, Jan Fabre, Jan Lauwers e Romeo Castellucci: artistas que constroem seu trabalho a partir de colaborações com outros campos como, por exemplo, a música, a ópera, a dança, o *design* e a tecnologia da informação (Orozco, 2020). Para Bruno Tackels, a prática desses artistas se configura como uma resposta ao modelo europeu textocentrista, no

⁵ a betrayal rather than an innovation. (Tradução nossa)



qual o texto precede a cena. Na escritura de palco, por outro lado, originalmente acontece exatamente ao contrário: o texto teatral só é fecundo na proximidade do palco e daqueles que o povoam⁶ (Tackels, 2006, p. 14). Não se detendo à criação de um texto para a cena e estabelecendo uma relação entre os corpos com os materiais dispostos no palco, García desestabiliza o modo representacional em suas composições dramáticas e se inscreve dentro da tradição artística da performance (Stranger, 2007). Nesse sentido, García se utiliza de elementos heterogêneos para compor a dramaturgia de suas obras, visto que o texto, a ação dos atores, vídeos, alimentos, músicas e figurinos em cena não chegam a constituir uma linha de ação unívoca, e a peça acaba por direcionar para o público a apreensão do conflito, com a intenção de que o espectador se questione sobre o que está sendo presentificado no palco.

García também apresenta, em seus espetáculos, falsas histórias que incitam o público a supor que exista um protagonista ou, ainda, um antagonista e um conflito que – apesar desses elementos aristotélicos básicos – vem a se desviar das formas narrativas, de maneira que não se limita a constituir um encadeamento que gera sentidos (Silva, 2015). Uma perspectiva total da cena nos permite notar que a obra de García passa pela criação de estímulos sensoriais e uma ligação entre os corpos dos atores, espaços, objetos dispostos em cena, luzes, sons, imagens e a palavra (Silva, 2015). Para García, a mescla de elementos e personagens que soam estranhos, aparentemente tão diferentes, ainda que pareça pouco utilizada na literatura, encontra respaldo em obras como as do romancista estadunidense Thomas Pynchon, autor que o inspirou a explorar a acumulação e a inter-relação entre diferentes artefatos.

Rodrigo García e *La Carnicería*

Embora recebesse apoio do estado para a produção de suas peças, a companhia *La Carnicería* enfrentava dificuldades para obter estabilidade financeira. Suas primeiras obras tinham García como principal artista e uma equipe se modificava conforme o espetáculo que viria a ser produzido. Os trabalhos

⁶ nous rappelle que les choses à l'origine se passent de manière exactement inverse: le texte théâtral ne se féconde que dans l'étroite proximité du plateau, et de ceux qui le peuplent. (Tradução nossa)



iniciais do grupo ainda contavam com uma cenografia composta por objetos encontrados e figurinos montados por roupas compradas em lojas de itens usados. Outro aspecto recorrente era uso de música, enunciações direcionadas diretamente à plateia que continham "histórias de trauma pseudo-autobiográficas"⁷ (Orozco, 2020, p. 410), humor e momentos de violência que acabavam por causar na audiência um efeito de inquietação e colocar o público em uma "montanha russa emocional"⁸ (Orozco, 2020, p. 410).

A forma como *La Carnicería* vinha produzindo suas peças, contudo, encontrou resistência pelo público espanhol, o qual, nos anos 80, ainda enfrentava resquícios de produções teatrais que não conseguiam desafiar tradições dos processos de criação no teatro, devido à censura e ao sufocamento do setor cultural durante a ditadura de Franco (Orozco, 2020). As peças da companhia teatral à qual García pertence costumavam criticar a religião, a família e as normas sociais que permeavam a cultura espanhola, de modo que não eram raras as situações em que os espectadores saíam no meio do espetáculo. Ao longo dos anos 90, o trabalho de García viria a questionar formas de se construir narrativa, o lugar do conflito na performance, as "lógicas de tempo e espaço"⁹ (Orozco, 2020, p. 411), a ideia de uma progressão natural da história, a indicação explícita do local onde a peça se passa, bem como a estrutura de uma "peça de teatro bem-feita"¹⁰ (Orozco, 2020, p. 411).

Embora o grupo tenha circulado em festivais de teatro com menor dimensão na Europa e encontrado relativo sucesso nos circuitos alternativos de Madrid durante a década de 1990, o governo conservador de José María Aznar, iniciado em 1996, acarretaria em obstáculos para *La Carnicería*. Passaram a ocorrer cortes no orçamento do setor artístico, privatizações de entidades culturais e um crescente apoio a instituições culturais de maior escala, de maneira que não somente companhias, mas também espaços teatrais menores tiveram seus subsídios diminuídos ou cortados. A cena alternativa de teatro então passou a ser

⁷ pseudo-autobiographical stories of trauma. (Tradução nossa)

⁸ emotional rollercoaster ride. (Tradução nossa)

⁹ the logics of time and space. (Tradução nossa)

¹⁰ well-made play (Tradução nossa)



sufocada por produções de maior dimensão, musicais e encenação de obras clássicas (Orozco, 2020).

Já no início do século XXI, o espetáculo *After Sun* circulava pela Europa Ocidental, enquanto as obras *Ignorante* e *Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada* eram apresentadas na França. O trabalho de García despertou a curiosidade do público francês e acabou encontrando aceitação e espaço para as produções de *La Carnicería*, que também passou a ser conhecida como *Boucherie Théâtre* (Orozco, 2020). Os principais produtores da companhia teatral, atualmente, são oriundos da França. Desde o fim da primeira década do século XXI, a presença de García no país passou a se intensificar e ele veio a se tornar a figura de maior relevância de *La Carnicería* (Orozco, 2020). As produções do grupo vêm recebendo maior aceitação pelo público espanhol e também encontraram maior espaço em países da América Latina.

Temáticas de Rodrigo García

Ultrapassando as fronteiras dos Estados Unidos, a rede *McDonald's* adquiriu escala global, sendo considerada um símbolo do desenvolvimento econômico do Ocidente. O seu significado está para além das opções de hambúrguer que oferece, uma vez que não apenas a franquia se tornou uma marca da influência da cultura estadunidense sobre o mundo, mas também vem a ser uma empresa que exerce poder e impacto no imaginário das pessoas através do entretenimento e da diversão, sendo um exemplo desse mecanismo a refeição *McLanche Feliz* (Kincheloe, 2002).

As críticas levantadas por García acabam por atrair espectadores. Composto predominantemente por espectadores de classe média e profissionais que têm entre aproximadamente 45 e 65 anos, o público que frequenta as peças de García é constituído por uma parcela de pessoas que, quando eram mais jovens, assistiam às primeiras obras do dramaturgo e que seguem acompanhando o seu trabalho por possuir "uma nostalgia por uma revolução social" que "é generosamente alimentada pelo radicalismo de García"¹¹ (Orozco, 2020, p.422).

¹¹ nostalgia for a social revolution is generously fed by García's radicalism. (Tradução nossa)



García tornou-se conhecido por causar polêmicas através de suas obras. O dramaturgo já se utilizou de animais vivos no palco e, inclusive, apresentou a preparação de uma lagosta em cena, sendo não apenas alvo de críticas, como também de protestos por parte de entidades que defendem os direitos dos animais na Europa (Silva, 2015). Entre outros artefatos que causam controvérsias, o encenador utiliza recursos como nudez, violência e momentos em que os atores executam, em tempo real, ações que incluem fritar ovos, *bacon*, cozinhar salsichas ou ainda empregam uma quantidade excessiva de *ketchup* e em atos escatológicos.

Os elementos justapostos por García acabam por produzir "uma ação cênica real, física, biológica, inscrita dentro da tradição artística da performance" (Massa, 2021, p. 9). O dramaturgo também faz uso de referências a desenhos animados, programas de televisão e alimentos de diferentes tipos de *fast food* (hambúrguer, *ketchup*, maionese, cachorro-quente). *A história de Ronald* consiste em uma obra que tensiona a influência da empresa estadunidense *McDonald's*, um restaurante cuja expansão ameaça outros países tanto no setor financeiro, devido à concorrência com estabelecimentos locais, quanto no âmbito cultural, por impactar na maneira como as pessoas se alimentam por onde a rede se alastra (Ritzer, 1998).

La gente que conoce mi obra ya sabe que parece que yo no consigo hacer una pieza donde no exista al menos un poco de crítica al mundo de consumo, parece que siempre tiene que estar y si, pues está. Pero quizá antes, cuando era más joven, yo hacía de una forma más *naïf*, más directa. Y ahora, como soy más viejo, lo logro de una forma... Yo tengo más recursos, tengo otros recursos. Cuando hacía una obra *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, había una cosa más evidente, la crítica. Ahora yo lo veo ingenua, los tipos rompían las cosas, parecía una performance de los años setenta. Ahora es un otro tipo de elaboración sobre la misma temática (Rodrigo García apud Biet, 2019).

Constam nas obras de García críticas a marcas como *McDonald's*, *Ikea*, *Disney* e *Nike* ou ainda, como é possível ver em *After sun*, máscaras que expressam uma caricatura de políticos como George Bush e Tony Blair. O artista retrata, em suas peças, temáticas que tocam diversos âmbitos da política como globalização, o imperialismo de grandes corporações, desigualdade social, guerra, tortura e exploração. *A história de Ronald* consiste em um ponto de virada na carreira do

dramaturgo, no qual ele passa a marcar uma forma mais específica de expressar "seu engajamento na política contemporânea"¹² (Orozco, 2020, p. 419), o que justifica ser a obra de García escolhida como objeto de estudo neste artigo.

Imagem 1 - O corpo como forma de provocação na obra de García
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



Os tensionamentos apresentados por García não encontram uma resolução, tampouco uma explicação que sustente a adesão a um conjunto de ideias que se proponham a combater as causas das problemáticas sociais abordadas na obra, uma linguagem que pode ser compreendida como "pós-brechtiana" (Rancière, 2016, p. 122). Brecht utilizava uma perspectiva marxista para retratar concepções acerca de injustiças sociais, bem como formular os desafios e as soluções para as adversidades atreladas ao sistema capitalista, de maneira que o dramaturgo alemão estabeleceu um paradigma que liga teatro e política (Rancière, 2016).

Embora não siga um viés brechtiano, é preciso destacar que isso não significa dizer que García não se utiliza de elementos que estiveram presentes na estética, na narrativa, na perspectiva teórica e na visão de mundo expressa por Brecht

¹² his engagement with contemporary politics. (Tradução nossa)



através do teatro. O que o trabalho de García apresenta, na verdade, consiste tanto em uma dramaturgia quanto em uma linguagem teatral constituída por artefatos múltiplos. “A cena é primária e gera um material multiforme, que se torna notavelmente o texto teatral” (Tackels, 2006, p. 14)¹³. Apesar de Tackels considerá-lo expoente da escritura de palco, García acredita que sua prática se desvia desse tipo de processo de criação, pois precisa de momentos em que esteja sozinho para definições importantes de sua dramaturgia.

Es tan difícil explicar el proceso de creación, pues que, yo me fío mucho a la intuición, mucho a la intuición. Yo me pongo a trabajar hasta que llega a una idea que pienso que es la buena. Por ejemplo, en la pieza *Gólgota Picnic*, de panes de hamburguesa, es una obra que me costó muchísimo hacerla, porque era una producción del Centro Dramático Nacional de España, que normalmente nunca llaman a un artista como yo. Y, bueno, trabajé bajo mucha presión por estar ahí trabajando. No presión suya, que no me trataron mal, la presión era mía, por trabajar en este sistema. La cosa es que yo llevaba los ensayos muy avanzados de la obra, y no me gustaba. Y en un momento, tuvimos que dejar de ensayar para presentar otra obra, que se llamaba *Versus*, en Japón, y yo estaba en un rascacielo enorme, y yo estaba en Japón toda una semana sin dormir, encerrado en aquel edificio en Tokyo, porque no tenía la obra, porque yo sabía que *Gólgota Picnic*, yo no la tenía, entonces yo no salía del hotel. Y este sitio, era un edificio rarísimo, que abajo en el mismo edificio había un supermercado, entonces bajé y ví un típico bambin de hamburguesa, y me compré unos de estos, y me recuerdo que yo fue al teatro donde estábamos actuando y le dice al director técnico 'traeme una fita métrica', y entonces puse seis panes de *hamburger* aquí, y, bueno, '¿si seis o cuatro panes ocupan por diez centímetros por veinte, cuánto necesito para llenar quince metros por veinte metros?' '¿Que?' 'Saquemos la cuenta para saber cuántos panes necesito.' 'Son cuatro mil y quinientos panes.' 'Vale, perfecto, ya tengo la escenografía.' Y escribí al Centro Dramático Nacional de España y le dije: 'la escenografía son cuatro mil y quinientos panes de *hamburger*. Faltaban quince días para estrenar la obra" (García apud Biet, 2019).

Refratário às abordagens acadêmicas e às noções atribuídas ao seu trabalho, como as que o tratam como sendo um artista pós-moderno ou escritor de palco, García considera essas terminologias malditas, mesmo que entenda que os pesquisadores precisem de termos como esses para estruturar seu pensamento, mas que, como artista, teorias como essas não são determinantes. Para ele, sua obra tem algo nostálgico, de visão tristonha sobre o mundo.

¹³ La scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre.
(Tradução nossa)



Rodrigo García e o rapsodo

Na idade moderna, os deuses gregos da Antiguidade dão espaço para narrativas em que as injustiças passam a ser exercidas por um estreito número de indivíduos que detêm o poder de decidir sobre a vida dos outros. Brecht, já no XX, contudo, não propunha um modelo de conduta e sim despertar a consciência dos oprimidos acerca de situações e argumentos que conduziriam a luta do proletariado (Rancière, 2016). Já a dramaturgia de García não se caracteriza por uma tentativa de articular lutas políticas ou evidenciar respostas. A obra de García dialoga com uma expressão artística que apresenta formas políticas múltiplas que reinventam um olhar sobre o sistema capitalista (Rancière, 2016).

São fragmentos dispersos em cena, corpos que transformam os espaços pelos quais percorrem, uma inversão de perspectiva (Rancière, 2016). Uma linguagem teatral que não se propõe a desmantelar paradigmas que marcaram a trajetória do teatro e sim reinventá-los. Não por meio de um viés pedagógico, mas da composição de possibilidades que desenham "uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível" (Rancière, 2014, p. 75). A multiplicidade de estratégias de escrita como uma perspectiva de pensamento está ligada à pós-modernidade e ao conceito desenvolvido pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, que consistiria em uma crise das grandes narrativas e discursos universalizantes compostos por explicações totalizantes sobre os rumos da sociedade (Sanchez, 2017).

No teatro, também é possível identificar efeitos e desdobramentos da compreensão de pós-modernidade, na medida em que se percebe nele a crise de um paradigma único e totalizante. Desde aproximadamente 1880, a forma dramática vem apresentando um grau maior de irregularidade e distanciamento em relação à tradição do teatro enquanto forma dialogada, se tomarmos como referência o drama absoluto (Szondi, 2001). Em meio ao desmoronamento gradativo de um dogma, vem conquistando maior notoriedade o modo rapsódico: uma forma heterogênea não apenas de compreender, como também de compor



dramaturgia (Sarrazac, 2017).

O modo rapsódico não está relacionado a uma ausência de forma e sim a uma liberdade maior da forma. *Rhaptein* possui origem no grego antigo e significa *coser*. E seria esse o princípio rapsódico: colocar, em justaposição, elementos que não se encadeiam necessariamente, possibilitando a criação de uma dramaturgia impura e entregue ao caos (Sarrazac, 2017), uma tessitura cujos tecidos se mostram interligados uns aos outros, unidos por uma fina linha que não chega a produzir unidade. No modo rapsódico, existe uma oscilação entre o modo dramático, épico e lírico, bem como um transbordamento mútuo entre si desses três modos (Sarrazac, 2017).

O teatro passa a ser construído a partir de uma composição multiforme, e a linguagem consiste na maneira em que a representação rapsódica se relaciona à crise histórica pela qual o modo dramático vem enfrentando (Pignon, 2015). Sendo assim, quais marcas dos modos dramático, épico e lírico podemos encontrar no que viria a compor o modo rapsódico? O primeiro se apresenta por meio do diálogo, já o segundo é marcado pela narração e o terceiro seria constituído por "confissões, estados de espírito dos personagens"¹⁴ (Sarrazac e Danan, 2012, p. 30). O lírico também pode ser entendido como uma interlocução entre "eu e eu, entre eu e o mundo" (Sarrazac, 2017, p. 255), de maneira que o personagem-rapsodo também se revela múltiplo, visto que recita um testemunho de outros ao mesmo tempo que se expressa em primeira pessoa, introduzindo – através do *polílogo* – a voz de uma multidão na voz de um indivíduo e se torna um personagem concomitantemente singular e plural, sendo simultaneamente "um e muitos"¹⁵ (Sarrazac & Danan, 2012, p. 20).

De Aristóteles a Hegel, a forma dramática é compreendida como um conflito que encontrará a sua resolução e vem a ser composta por partes que se encadeiam "rigorosamente segundo o princípio da causalidade" (Sarrazac, 2017, p. 259). Já o modo rapsódico está associado a uma forma mais aberta de compor dramaturgia, sem um começo e fim, ou ainda com partes que se sucedem sem

¹⁴ confessions, états d'âme des personnages. (Tradução nossa)

¹⁵ un et plusieurs .(tradução nossa)



necessariamente se encadear. Caberia ao espectador, então, reunir os fragmentos dispersos e incompletos de uma obra que segue o devir rapsódico construído por um autor que se encontra imiscuído na ficção (Sarrazac, 2017).

Em meio a um drama que se encerrou em um modelo canônico, começa a se manifestar – a partir do fim do século XIX – a forma rapsódica, a qual passa a abordar contextos político-sociais por meio de recursos diversos com materiais heteróclitos, retratando também conflitos interpessoais e mergulhando em camadas íntimas e psicológicas de seus personagens. García também pode ser compreendido como um quase-personagem, através da presença da voz de um autor-narrador, a qual formando um conjunto que se justapõe à voz dos personagens e, também, realizando uma sobreposição mútua do épico, do lírico e do dramático (Sarrazac e Danan, 2012), constitui o que se entende como “pulsão rapsódica”.

O rapsodo, entretanto, não seria um novo paradigma. A pulsão rapsódica tampouco deve ser definida, de forma rígida, como pós-moderna, já que o conceito de pós-modernidade consiste em um ponto de partida para compreender as múltiplas formas de compor peças teatrais na contemporaneidade ou, ainda, de se utilizar "estratégias existentes desde sempre, mas particularmente recorrentes nas dramaturgias atuais" (Sanches, 2017, p. 109). No trabalho de García, podem ser encontradas aproximações com tais princípios de multiplicidade.

A história de Ronald estreou em 2002, há mais de vinte anos, mas ainda nos possibilita encontrar diálogos não apenas com problemáticas sociais da atualidade, como também com modos de se construir dramaturgia que vêm sendo adotados no teatro contemporâneo. Tais discussões iremos acionar a seguir, na análise da maneira como García expressa a pulsão rapsódica nas cenas da peça que retratam a empresa de *fast food* estadunidense *McDonald's*.

Um olhar sobre a rapsódia em a história de Ronald, o palhaço do McDonald's

Nos instantes iniciais da peça, a iluminação do palco mira estantes que sustentam itens alimentícios como laranjas, produtos enlatados e sucos em

garrafas plásticas, uma caixa de um *McLanche Feliz*, e outra que contém um hambúrguer, também pertencente a uma refeição clássica do *McDonald's*: o *Big Mac*, que está ao lado de uma porção de fritas e um copo de refrigerante com o logotipo da empresa. Uma das estantes também guarda objetos em formato de fezes, um artefato que sugere, logo no começo do espetáculo, o tom crítico que a obra irá apresentar.

A iluminação do palco é um tanto baixa. O personagem Ruben entra em cena (Imagem 2) e começa a relatar que, quando tinha oito anos, sua mãe o buscou depois da escola e o levou pela primeira vez ao *McDonald's*. Ao chegar no estabelecimento, ele conta que ficou encantado não apenas com o vermelho e o amarelo que coloriam o local, mas também com a estrutura que lhe permitia brincar. Seu avô, contudo, logo chegaria com a notícia de que seu pai havia falecido. Ruben menciona, então, que o pior dia da sua vida viria a ser o dia em que ele foi pela primeira vez ao *McDonald's*.

Imagem 2 - Narração de Ruben sobre uma memória ligada à rede de *fast food*
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



No primeiro momento que a peça menciona a empresa de *fast food* estadunidense, é possível perceber uma expressão da pulsão rapsódica por meio



de uma mescla entre os modos dramático, épico e lírico. É dramático uma vez que o ator em cena está representando um personagem que perdeu o pai quando criança e que recebeu a notícia no momento em que estava pela primeira vez no *McDonald's*. A representação pode ser percebida no tom melancólico e choroso da fala do personagem. A enunciação de Ruben ainda é composta por uma narrativa com início, meio e fim. Já as características do modo épico que podem ser percebidas consistem na inexistência da quarta parede e em uma narração direcionada ao público. E o modo lírico se revela através da cena como um todo. O palco está pouco iluminado, há um feixe de luz voltado apenas a Ruben e outro, ao combo de *BigMac*. As sombras e o vazio do palco dão indícios do estado de espírito do personagem. Tomado por um sentimento de solidão, tristeza e angústia, a dimensão psicológica do personagem nos leva a perceber que o modo lírico também faz parte da cena.

Além do transbordamento entre os modos dramático, épico e lírico, também é possível perceber na cena a voz de García, na condição de autor-narrador, tecendo uma crítica à imagem do *McDonald's*. A rede, vista pela criança como um lugar colorido e feliz, logo se torna um lugar que carrega a lembrança de um luto. A cena tensiona a compreensão de que o consumo pode preencher o ser humano. O restaurante, com todas as suas cores, personagens e opções alimentícias, não modifica a tristeza causada pela morte de alguém por quem nutrimos amor. García apresenta um olhar sobre o *McDonald's* que o distancia da imagem construída pela publicidade.

Já o segundo momento em que a rede *McDonald's* é abordada consiste no relato de outro personagem, o qual passa a narrar uma viagem que faria a Copenhague, capital da Dinamarca, para visitar amigos (Imagem 3). Por não ter dinheiro, ele precisou optar por viajar de ônibus, um percurso mais barato e, portanto, mais longo. Durante o trajeto, o veículo parou por volta da meia-noite em Hamburgo, na Alemanha, e partiria apenas às duas da madrugada. Enquanto o personagem narra a sua viagem, outro ator está apenas de cueca no chão contorcendo o seu corpo em meio a uma poça de leite.

Imagem 3 - Narração do encontro com o logo da rede *McDonald's*
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



O personagem conta que decidiu procurar um lugar para comer, mas notou que muitos estabelecimentos estavam fechados. "Qué pasa con los alemanes que a las doce lo tiene todo cerrado?" (A HISTÓRIA..., 2002, 00:11:44), relata a indignação que sentiu no momento. Contudo, ao voltar à estação, o rapaz se depararia, atrás dela, com o logotipo da franquia *McDonald's*. O personagem segue a narração e conta que, ao entrar na lancheria para comer, viu um segurança, o que lhe transmitiu uma sensação de tranquilidade. Depois de fazer uma refeição calma e feliz, ele revela que, desde então, a marca viria a se tornar muito importante na sua vida. Ao encerrar o seu relato, o personagem retira o seu abrigo da marca *Adidas*, fica apenas de cueca e abandona o palco. O ator que se contorcía permanece no palco.

A cena carrega uma mescla dos modos dramático, lírico e épico novamente: dramático, visto que a obra apresenta não apenas uma narrativa com início, meio e fim, como também uma sequência de acontecimentos encadeados por um princípio de causalidade; o lírico se expressa através da revelação do personagem acerca da forma como estava se sentindo enquanto buscava um lugar para comer – do medo e da irritação por ver tudo fechado até a tranquilidade ao avistar um

segurança no *McDonald's*; épico na medida em que o personagem abandona um caráter representativo, quebra a quarta parede e realiza uma narração direcionada ao público.

Esse momento da peça também carrega um estranhamento tipicamente brechtiano através do ator contorcendo o seu corpo enquanto o personagem narra a sua relação com o *McDonald's* (Imagem 4). A pulsão rapsódica se expressa novamente por meio do transbordamento entre os modos dramático, épico e lírico, contudo, reaparece outro aspecto que conecta *A história de Ronald* com a pulsão rapsódica. É possível notar novamente a voz de García como autor-narrador, uma vez que a cena gera um desconforto que acaba por levar o espectador a estranhar o elogio do personagem ao *McDonald's*, de maneira que se percebe um tensionamento tanto em relação ao modo como as pessoas se conectam à empresa quanto à forma como o personagem esperava encontrar diversos estabelecimentos abertos durante a madrugada.

Imagem 4 - Um ator contorce o corpo em meio a uma poça de leite
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



O próximo momento em que a peça aborda o *McDonald's* consiste no relato do personagem Juan, o qual começa a contar que, aos 14 anos, precisou realizar

uma operação para retirar a fimose (Imagem 5). O palco novamente está tomado de sombras, com um feixe de luz apontado ao personagem e outro a um combo do famoso lanche *BigMac*. O personagem conta que o procedimento foi simples, mas que exigiria repouso. Ele revela que, quando já estava em casa, a região onde havia feito a cirurgia começou a sangrar. A sua mãe então o levou ao hospital e, chegando lá, o médico informou que não havia anestesia para refazer os pontos.

Juan ficou muito nervoso ao ouvir a notícia do médico e relata que, nesse momento, a sua mãe o abraçou e disse: "Juan, tranquilo, hacemos esto rápido y despues te llevo al *McDonald's*" (A HISTÓRIA..., 2002, tradução nossa, 00:18:16). A plateia dá risada. O personagem segue o relato e revela: "En ese momento pués, no sé por qué, me tranquilizó realmente" (A HISTÓRIA..., 2002, 00:18:23). O público ri novamente. Juan revela que o médico refez os pontos e que ele sentiu a pior dor da sua vida. Encerrando o procedimento, a sua mãe o levou ao *McDonald's*. Após concluir a sua fala, o personagem abandona o palco.

Nesta cena, o modo épico se mantém no endereçamento aos espectadores. O modo dramático invade o modo épico pelo fato de o personagem estar, de certa forma, interpretando aquilo que relata, principalmente nos momentos em que conta sobre as dores que passou ao longo de todo o procedimento. A cena ainda evidencia que Juan consiste em um personagem-rapsodo quando ele, através de um *polílogo*, recita a fala da mãe sobre o levar ao *McDonald's*. Esse momento também revela o modo lírico da cena, uma vez que Juan logo mostra seu estado de espírito ao contar que a ideia da mãe, de fato, havia acalmado a angústia que sentia ao saber que o hospital não tinha anestesia.

A voz de García na condição de autor-narrador novamente surge como uma crítica à forma como as pessoas acabam se conectando ao *McDonald's*. A risada da plateia ao ouvir a ideia da mãe de Juan evidencia que o público compreendeu o absurdo que estava sendo narrado: um hospital não tinha anestesia, um adolescente passaria por um procedimento doloroso e a solução encontrada no momento seria comer um lanche na rede de *fast food* estadunidense, vista como um lugar no qual se encontrará diversão e entretenimento. Uma compreensão que, de fato, auxiliou a família em um momento de dor e angústia, mas que também acaba por enevoar problemas que podem ser identificados a nível social.

A voz de García, juntamente ao transbordamento entre os modos dramático, épico e lírico, expressa a pulsão rapsódica na cena.

Imagem 5 - Relato sobre a cirurgia antes de ir ao *McDonald's*
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



No quarto momento em que a peça aborda a rede de hambúrguer *McDonald's*, os três personagens masculinos, nos quais a obra foca, dançam pelo palco apenas de cueca, desenhando, em seus corpos, o logotipo de grandes marcas como *Volkswagen*, *Adidas*, *Renault*, *Nike*, *Calvin Klein* e, inclusive, da própria rede *McDonald's* (Imagem 6). Eles ainda fazem o desenho de um logotipo no corpo e se esfregam nos corpos uns dos outros, deixando nos outros a marca que haviam desenhado em si mesmos. Um dos personagens abaixa a cueca e, em uma de suas nádegas, está o logotipo da *Nike*. Esse momento da peça coloca em tensão não apenas a influência de grandes empresas no sistema capitalista, mas também o conservadorismo da sociedade à medida que corpos masculinos *seminus* começam a se esfregar um no outro.

Na sequência, um dos rapazes desenha no pé um logotipo e pisa na testa de outro ator. O tom provocativo também causa no espectador um estranhamento que tensiona a influência que as marcas desenhadas no corpo de cada integrante do elenco exercem na sociedade. Desse modo, *A história de Ronald* expressa a voz de García na condição de autor-narrador através de uma crítica ao poder que

grandes empresas possuem no sistema capitalista. A cena ainda se utiliza do modo épico e o coloca em justaposição às formas adotadas na construção das cenas analisadas anteriormente, corroborando a heterogeneidade da pulsão rapsódica. Um modo de construir dramaturgia que não se constitui de forma coesa e apresenta momentos que, embora de fato contenham um nível de singularidade maior quando comparados a outras cenas, não deixam de dialogar com a peça como um todo.

Imagem 6 - Desenho do logotipo de grandes empresas no corpo dos atores
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



Já no quinto momento em que a peça retrata a rede *McDonald's*, um dos personagens segura um pé de alface, enquanto outro segura um pacote com pipoca e o terceiro ator carrega uma caixa de isopor contendo peixes. Os três jogam os alimentos no chão, começam a dançar, derramam comida pelo corpo, um deles tira a camiseta. Enquanto isso, uma imagem de *Ronald McDonald* é apresentada ao fundo em um telão. O palhaço começa a pegar fogo e, a seguir, começa a lançar raios pelos olhos, colocando como diabólica a maneira em que a *McDonald's* exerce influência sobre o consumo na sociedade contemporânea (Imagem 7).

Neste momento, é possível notar que a peça não propõe uma solução à crítica que levanta em relação ao sistema capitalista, tampouco evidencia uma adesão a um conjunto de ideias específico que explicaria de modo pedagógico a causa do contexto que vem a ser colocado em tensão na obra. *A história de Ronald* redesenha possibilidades de entendimento acerca de grandes marcas e de símbolos de poder aquisitivo, através de um aspecto escatológico. A partir de indícios sugeridos ao longo da narrativa, é possível perceber que a cena apresenta uma gradativa reconfiguração da concepção acerca das empresas. Fragmentos são expostos no palco, de forma que cabe ao espectador reuni-los.

Imagem 7 - A cena carrega uma crítica à perversidade do capitalismo
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



A cena continua. Um dos atores se agacha e outro faz um furo em sua cueca, trazendo a seguir uma garrafa de *Coca-Cola*. É inserida então uma mangueira que leva o refrigerante ao buraco formado na roupa íntima do personagem, o qual começa a beber o líquido que escorre através do tecido (Imagem 8). É possível notar que a peça novamente adota o modo épico à medida que constrói uma crítica em relação ao *McDonald's* e que, agora, também está direcionada à empresa de refrigerante *Coca-Cola*. É possível notar que o tom escatológico da

cena acaba por conferir uma sensação de nojo às duas empresas estadunidenses, de forma que coloca em tensão o poder de grandes empresas sobre o consumo no sistema capitalista.

Conforme mencionado anteriormente, *A história de Ronald* acaba por corroborar a heterogeneidade da pulsão rapsódica. Vale ainda ressaltar que o modo épico se caracteriza também por uma conduta política, ou seja, não se trata apenas de realizar uma performance quebrando a quarta parede ou adotando em cena um formato narrativo que simplesmente se distancia do modo dramático, por exemplo. Existe também, um viés crítico, político, o qual é construído, na pulsão rapsódica, pela voz de García na condição de autor-narrador.

Imagem 8 - Escatologia como expressão do consumo
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



O sexto momento em que o *McDonald's* é abordado na peça consiste em

uma reflexão de um dos personagens sobre a conexão entre o cérebro e o intestino. Ele começa a revirar a caixa de um *McLanche Feliz*. A seguir, o personagem retira um pedaço de bife e menciona que aquele alimento não é carne de verdade. Ao longo da sua crítica, o personagem aperta, com raiva, uma embalagem de *ketchup* e outra de mostarda, de forma que os condimentos sujaram o palco, o qual já está tomado de alimentos e objetos utilizados em diversos momentos da peça. "¡Estos rojos y amarillos que no tienen nada ni de tomate ni de mostarda en su fórmula!" (A HISTÓRIA..., 2002, 01:40:31), denuncia o personagem.

A fala realiza uma crítica não apenas à artificialidade dos produtos alimentícios vendidos no sistema capitalista, mas também nos permite inferir que o próprio capitalismo consiste em uma farsa: um sistema que se propõe a manipular o que as pessoas pensam e vendem mentiras com o objetivo de lucrar. O fato de o personagem ter mencionado tanto a cor vermelha quanto a amarela, embora estivesse se referindo ao *ketchup* e à mostarda, não deixa de estar fazendo uma referência ao próprio *McDonald's*, que possui o vermelho e o amarelo como as cores que compõem a identidade visual da empresa (a qual, conforme o personagem aponta, não vende comida de verdade).

O personagem segue a sua crítica e acrescenta que aquilo que nós comemos acaba sendo o que nós pensamos (Imagem 9). Na sequência, ele menciona os danos à saúde provocados pelos lanches do *McDonald's*, inclusive ao sistema cerebral, e ainda afirma - de forma bastante dura e incisiva - que é cientificamente comprovado que uma criança que come *McLanche Feliz* não conseguirá pensar corretamente. Ao longo dos apontamentos realizados pelo personagem acerca do *McDonald's*, é possível perceber a voz de García na condição de autor-narrador, tecendo suas próprias críticas à influência da rede de *fast food* estadunidense tanto na forma como as pessoas se alimentam quanto na maneira como elas pensam.

Imagem 9 - Ligação entre o que comemos e o que pensamos
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.



As críticas do personagem levam aos instantes finais da peça. Há uma imagem, no telão ao fundo, de homens vestidos como *Ronald McDonald*. (Imagem 10). Os três atores, então, lentamente começam a se fantasiar do famoso palhaço do *McDonald's*. Depois de vestirem completamente o figurino, eles passam a segurar livros, enquanto uma voz cita nomes como São Tomás de Aquino, Almodóvar, Aristóteles, Cervantes, Baudelaire, Hemingway, Dostoievsky, James Joyce, Platão, Samuel Beckett e Schopenhauer. A peça acaba por apresentar elementos do campo da filosofia, da literatura, do teatro e do cinema de forma que cabe ao espectador estabelecer as relações entre os fragmentos retratados em cena e a influência de empresas como a do *McDonald's*.

Imagem 10 - A imagem de *Ronald McDonald* surge no telão ao final da peça
Fonte: *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*. Reprodução.





A obra utiliza o modo dramático para construir essa cena, uma vez que novamente o personagem, de certa maneira, interpreta o que está narrando. Seja através da raiva, da indignação ou do asco que sente em relação àquilo que narra. O modo épico pode ser percebido através da própria narração, realizada pelo personagem ao longo da cena e pela quebra da quarta parede. Já o lírico se revela no momento em que o personagem enuncia "Yo, lo que pienso, lo hago" (*A HISTÓRIA...*, 2002, 01:38:19), visto que ele critica a forma como o *McDonald's* busca manipular e esvaziar a mente das pessoas, principalmente das crianças, enquanto que ele se encontraria em um estado de espírito consciente e revoltado, que não somente contesta, mas também insiste em mostrar que é contrário tanto à influência da rede de *fast food* quanto ao contexto alienante que grande parte da sociedade vivencia. Novamente criticando o *McDonald's* através da voz de García na condição de autor-narrador e, juntamente ao transbordamento entre os modos dramático, épico e lírico, é possível perceber que *A história de Ronald* expressa a pulsão rapsódica.

Considerações finais

É possível perceber que a peça teatral *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's* se utiliza de uma forma dramaturgicamente heterogênea e da voz de García como autor-narrador para expressar a pulsão rapsódica e compor um olhar crítico acerca do sistema capitalista. Não há uma rejeição ou rompimento em relação a paradigmas que marcaram a história do teatro. O que podemos perceber é uma expansão de teatralidades e uma reinvenção não apenas no âmbito formal, mas também da maneira como o teatro se articula com a política. A pulsão rapsódica não responde à atual crise da linguagem teatral através de uma indefinição estética, dramaturgicamente ou ainda política, mas sim por meio da multiplicidade de concepções acerca do mundo e das formas ou ainda dos métodos de criação.

A história de Ronald não possui uma ausência de forma, visto que é caracterizada por uma liberdade formal maior quando comparada a maneiras mais tradicionais de dramaturgia que seguem os paradigmas aristotélico e hegeliano. Ao longo da peça de García, a empresa estadunidense de *fast food* é abordada por meio de uma mescla ou ainda uma justaposição entre os modos dramático, épico



e lírico. A forma em que se compõe a pulsão rapsódica não segue uma única lógica, nem mesmo uma convenção. É uma linguagem constituída de heterogeneidade e que pode ser compreendida como um indício da inserção do teatro no contexto da pós-modernidade.

O dramaturgo, que também é conhecido por polêmicas relacionadas ao uso de animais em cena, possibilita uma discussão acerca de limites que devem ser respeitados pelo fazer artístico, bem como permite apontar contradições em suas peças as quais colocam em tensão justamente a crueldade do sistema capitalista. As críticas em relação ao capitalismo vêm a ser, inclusive, uma das temáticas que atraem a atenção de quem acompanha o trabalho de García. Ao se depararem com *A história de Ronald*, os espectadores podem reunir os artifícios difusos que constroem, através da voz de García, críticas e provocações a questões sociais contemporâneas e, assim, elaborar mudanças que se revelam ainda necessárias.

Referências

A HISTÓRIA de Ronald, o palhaço do McDonald's [La historia de Ronald, el payaso de *McDonald's*]. Texto de Rodrigo García. Encenação de Rodrigo García. Atuação: Ruben Ametlle ou Ion Munduate, Juan Loriente e Juan Navarro. Realização: La Carnicería Teatro. Espanha, 2002. Disponível em: <<https://rodrigogarcia.es/ronald>> Acesso em: 25 de abr. 2024.

BIET, Christian. *Rencontre avec Rodrigo García sur le spectacle Evel Knievel contre Macbeth na terra do finado Humberto*. Université de Nanterre/Théâtre des Amandiers. Nanterre, 04 abril 2019 (registro em áudio).

KINCHELOE, Joe L. *The Sign of the Burger: McDonald's and the Culture of Power*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

MASSA, Clóvis Dias. *Tensões e interações entre dramaturgia e escritura dramática*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0209. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19250>. Acesso em: 17 jun. 2024.

OROZCO, Lourdes. Rodrigo García and La Carnicería Teatro / Boucherie Théâtre. In: DELGADO, Maria M.; REBELATTO, Dan (org.). *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon e New York: Routledge, 2020. p. 407- 420.

PIGNON, Rafaëlle Jolivet. *La représentation rhapsodique: quand la scène invente le texte*. Montpellier: L'Entretemps, 2015.



RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2014.

RITZER, George. *The McDonaldization Thesis: explorations and extensions*. Londres: SAGE Publications Ltd, 1998.

SANCHES, João Alberto Lima. Dramaturgia e Pós-Modernidade: a rapsódia como estratégia pós-moderna para o drama. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 23, p. 101-110, set./dez. 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre e DANAN, Joseph. *Atelier d'écriture théâtrale*. Arles: Actes Sud – Papiers, 2012.

SILVA, Camila Damasceno. *A dramaturgia performativa de Rodrigo García e a produção de corporeidades*. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

STRANGER, Inés. "Rodrigo García: entre drame et performance". In SARRAZAC, Jean-Pierre & NAUGRETTE, Catherine (Org.). *La réinvention du drama (sous l'influence de la scène)*. *Études Théâtrales*, nº 38-39, 2007. p. 173-176.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TACKELS, Bruno. *Rodrigo García: écrivains de plateau IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006.

Recebido em: 01/05/2024

Aprovado em: 17/06/2024