

Aspectos do teatro brasileiro: modernização e engajamento político

Aspects of brazilian theatre: modernization and political engagement

Mariana Rodrigues Rosell

Mestra em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Resumo: A partir de meados dos anos 1940, o teatro brasileiro iniciou o seu processo de modernização, cujo marco histórico estabelecido é a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Neste artigo, nos propomos a observar esse processo, relacionando-o com um contexto mais amplo, apontando não só sua continuidade e relevância para o teatro engajado brasileiro que se consagraria a partir de finais dos anos 1950, mas também recuperando expressões modernizantes que se manifestaram ainda na década de 1930 e que também colaboraram para a modernização da dramaturgia brasileira.

Palavras-chave: História do Teatro Brasileiro. Dramaturgia Moderna. Teatro Engajado.

Abstract: From the mid-1940s, brazilian theatre began its process of modernization, whose established historical landmark is the staging of the play *Vestido de Noiva*, by Nelson Rodrigues, in 1943. In this article, we propose to observe this process, with a broader context, pointing not only to its continuity and relevance for the brazilian engaged theatre that would be consecrated from the end of the 1950s, but also recovering modernizing expressions that manifested themselves in the 1930s and which also contributed to modernization of brazilian dramaturgy.

Keywords: Brazilian Theatre. Modern Dramaturgy. Engaged Theatre.

“Nunca se faz exatamente o teatro que se quer fazer, sempre se faz o possível.”

Augusto Boal (ALMADA, 2004: 70)

Os primórdios da modernização

O teatro brasileiro inicia seu processo de modernização no começo da década de 1930, instigado por dois acontecimentos internacionais – a Crise de 1929 e a Revolução Russa de 1917 – que provocaram nos artistas de teatro o desejo de superar ou repensar sua arte, buscando reinventar o teatro tal como estava (PRADO, 2009: 14). Segundo Nanci Fernandes, “ao longo dos anos de 1920/1930, o sistema teatral deu continuidade ao modo de produção baseado nas práticas do século anterior” (FERNANDES, 2013a: 43), o que fez com que a dramaturgia, as instalações físicas, as companhias e toda a esfera de produção teatral estivessem obsoletas.

Até a década de 1930, as companhias encenavam várias peças ao mesmo tempo ou faziam curtíssimas temporadas sem intervalos que permitissem ensaios mais aprofundados. Isso era possível em função de vários fatores: 1) a grande semelhança entre os diferentes textos, que, de certa forma, mantinham a mesma estrutura e divisão de personagens; 2) o elenco típico que compunha as companhias, ou seja, a existência em cada uma delas de um ator e uma atriz para cada tipo específico de personagem¹; 3) o uso do ponto² pelos atores; 4) a frequente improvisação sobre o texto encenado.

As companhias obtinham sucesso de público muito em função dos grandes nomes que a ela eram vinculados, basicamente nas figuras dos primeiros-atores, sendo estes mais importantes do que as peças em si. O crítico Décio de Almeida Prado atribui a essa audiência personalista e ao improviso desmedido sobre o texto encenado uma desvalorização da palavra pelo teatro do período. Segundo ele, “se o ponto se esforçava por chamar o espetáculo de volta ao que fora escrito e ensaiado,

¹ Isso era possível pela predominância do gênero da comédia de costumes que trabalha com personagens *típicos*. Segundo Cláudia Braga, o uso de personagens típicos servia ao principal fim da comédia de costumes, qual seja, a “correção dos eventuais *defeitos* sociais.” Ela afirma que “um dos objetivos da comédia é a correção de nossos inumeráveis *desvios*, é de sua natureza não apenas tratar as personagens que retrata como tipos não individualizados –, mas cujas características tornem facilmente identificáveis seu grupo de origem com seus erros coletivos ou particulares – como buscar alcançar o maior número possível de espectadores, de modo a efetuar a intentada correção no maior número possível de *desviados*.” (BRAGA, 2012: 405).

² O ponto consistia numa pessoa que se localizava no proscênio ou na coxia e “soprava” o texto para os atores em cena, isentando-os da necessidade de decorar o texto.

a contribuição do grande ator [...] desenvolvia-se antes em sentido contrário, instituindo no palco o aleatório e o indeterminado” (PRADO, 2009: 18).

Os primeiros lastros modernizadores provieram de dentro do próprio sistema constituído, motivado pela ânsia de romper certos limites que essa estrutura fechada impunha aos autores de teatro tanto em termos de temática quanto em termos de desenvolvimento da estrutura dramática. O marco inicial desse processo é a peça *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, que trouxe para o palco “juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx”, que rompia com certos padrões estabelecidos no teatro nacional: buscava levar ao público uma discussão de cunho social sem abrir mão de uma abordagem que o crítico paulista definiu como “ambígua”, na medida em que trazia à cena também um triângulo amoroso.

Outras peças importantes no sentido de expandir os temas abordados em cena se seguiriam a *Deus lhe pague*, como *Sexo*, de Renato Vianna, estreada em 1934; *O rei da vela* (1933/1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), de Oswald de Andrade, e *Café*, ópera de 1934 escrita por Mário de Andrade. A temática da revolução, contudo, seria deixada de lado por um tempo em função da ascensão dos regimes fascistas na Europa. Prado afirma que “a luta aos poucos se deslocava, passando a ser travada mais em termos de fascismo e antifascismo que de comunismo e capitalismo...” (PRADO, 2009: 33).

A primeira expansão – e também mais notável – em termos de dramaturgia se realizaria na peça *Amor* (1933), de Oduvaldo Viana. Além de avançar em termos temáticos ao abordar o tema do divórcio, nessa peça o dramaturgo rompe pela primeira vez com a lógica de espaço e tempo, conferindo mais dinâmica à encenação. Claudia Braga afirma que

ao invés dos três atos em que habitualmente se dividiam as comédias da época, Oduvaldo divide seu texto em 38 quadros, apresentados num cenário fragmentado, que permitia a representação simultânea [...] Além dessa inovação do espaço cênico, inspirada no cinema, também na iluminação Oduvaldo experimenta, inserindo cortes de luz, até então nunca utilizados em nossos palcos, para marcar transições de cena (BRAGA, 2012: 416).

Podemos observar, portanto, que o dramaturgo tenta de maneira concreta fazer frente ao cinema, que cada vez mais “roubava” o público do teatro e se tornava um “adversário” difícil de ser superado.

Braga afirma que a peça não foi capaz de “promover uma revolução no sentido de apontar um caminho novo para o teatro brasileiro” (BRAGA, 2012: 416), uma

vez que nem mesmo o próprio Viana teria dado continuidade às experimentações por ele propostas. Contudo, ousamos afirmar que estas experimentações teriam continuidade na tradição do teatro brasileiro. Se não imediatamente, pelo menos através de sua recuperação pelo teatro engajado num momento em que se buscava, com bastante urgência, expressões formais capazes de dar conta das demandas políticas que se impunham aos dramaturgos comunistas.

Isso porque alguns dos recursos experimentados por Oduvaldo Viana serão recuperados pelo teatro moderno e engajado brasileiro. Em peças da década de 1970, por exemplo, podemos observar a fragmentação do espaço cênico em *Gota d'água* (Paulo Pontes e Chico Buarque, 1975), que teria vários *sets* na composição de seu cenário. Outro exemplo é a emblemática peça *Rasga Coração*, que teve sua escrita finalizada em 1974 pelo seu filho, Oduvaldo Vianna Filho e apresenta uma pesquisa formal complexa. Sua elaboração de espaço e tempo dramaturgicos é extremamente sofisticada, se constituindo em dois planos temporais, passado e presente, sendo que este mantém a linha dramática do teatro clássico burguês, enquanto aquele confere ao texto um traço épico. Vale apontar que os cortes de luz foram um dos principais recursos utilizados pelo autor para representar os cortes entre esses dois planos.

No ano seguinte à peça de Oduvaldo Viana, em 1934, Oswald de Andrade trabalharia com uma nova perspectiva formal em *O homem e o cavalo*. Também no sentido de imprimir ao teatro a dinâmica próxima à do cinema, o autor fragmentaria a peça em episódios descontínuos. Outro importante nome desse processo é o multiartista Flávio de Carvalho que, em 1931, com sua *Experiência N°2*³, “propõe não somente uma reação pública – que somente chegaria a nós com as encenações do Teatro Oficina nas décadas de 1960/70 –, mas também a inclusão da plateia como participante interativo da ação cênica, algo impensável para a época” (FERNANDES, 2013a: 54-55). Temos aqui outra proposição do primeiro momento modernizador do teatro que foi recuperada pelo teatro nos anos de 1960 e 1970: a participação “compulsória” do público e a proposição de enfrentamento com este através da exacerbação da performance.

Cabe ressaltar que em nenhum momento esses dramaturgos dos anos 1930 buscaram romper ou mesmo questionar o sistema comercial no qual estavam inseridos. Nanci Fernandes afirma que “o amadorismo como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói

³ A *Experiência N°2* foi a primeira obra de uma série de *happenings* e *performances* executadas pelo artista recém retornado da Inglaterra, onde estudou engenharia, e “consistiu em uma caminhada na contracorrente de uma procissão de Corpus Christi [realizada em São Paulo no ano de 1931]. Usando chapéu, o artista confrontou a multidão de católicos e incitou ameaças de linchamento” (FARIAS y ANJOS, 2010: 202).

as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (FERNANDES, 2013b: 57). Sendo assim, no Brasil, assim como em outros lugares do mundo, os grandes responsáveis pela renovação de maneira mais ampla na dramaturgia nacional seriam os grupos amadores, configurando-se o que se costuma chamar de *ação renovadora do amadorismo*⁴. Nesse contexto surgiram importantes grupos como o Teatro Experimental, a Escola de Arte Dramática (EAD), o Teatro Universitário do Rio de Janeiro (TU) e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB).

O Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento em 1944, também surge nesse contexto. Contudo, as demandas do grupo iam além da modernização da dramaturgia brasileira; como o próprio nome sugere, havia também uma preocupação primordial com a questão do negro e da cultura afro-americana de maneira mais ampla, em diálogo direto com a dramaturgia do norte-americano Eugene O’Neill. Como afirma Fernandes,

o estudo da trajetória do Teatro Experimental do Negro permite extrapolar o âmbito do teatro e abordar outras questões ligadas à vida e às lutas do negro no Brasil [...] No terreno do teatro, [fica] registrada a contribuição fundamental de Abdias do Nascimento à frente do TEN, seja pela qualidade do repertório apresentado [...] seja pela profissionalização do ator negro no país (FERNANDES, 2013b: 68).

Os novos marcos da modernização: *Vestido de Noiva* e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

Apesar da criação de importantes grupos amadores já em finais da década de 1930, a real renovação do teatro brasileiro desponta com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pela companhia teatral Os Comediantes, com estreia em 28 de dezembro de 1943. A direção coube ao encenador polonês Zbigniew Ziembinski,⁵ que acabaria por se tornar um dos grandes nomes do teatro brasileiro.

⁴ A ação renovadora do amadorismo foi comum na história do teatro, tendo ocorrido em vários países, como França, Rússia e Estados Unidos. Constitui-se num ciclo assim descrito pelo crítico Décio de Almeida Prado: “um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposta já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais” (2009: 38).

⁵ Nascido na Polônia, Ziembinski veio para o Brasil em 1941, fugindo das mazelas da Segunda Guerra Mundial. Aqui ele se radicou, permanecendo no país até sua morte, em 1978. Durante os quase quarenta anos em que viveu no Brasil, o diretor trabalhou com grandes artistas de teatro e atuou tanto no circuito teatral amador quanto profissional, sendo um dos grandes nomes do processo de modernização do teatro brasileiro.

Nesse caso, o que se via era uma dramaturgia moderna impossível de ser encenada nos termos formais do que até então se havia estabelecido no teatro brasileiro, potencializado pelas próprias concepções dramáticas do diretor.

Para encenar “o imaginário e o alucinatório”, que estavam na base da peça de Rodrigues (PRADO, 2009: 40), era preciso outra organização de cena que estabelecesse para quem assistisse ao espetáculo que o que acontecia ali, naquele momento, era uma interrupção na sequência dramática do plano real para que o público travasse contato com os sonhos, pensamentos e memórias dos personagens, abrindo espaço para o expressionismo no teatro brasileiro. Observemos mais uma vez a referência, consciente ou não, aos recursos propostos por Oduvaldo Viana em *Amor*.

Segundo o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Brasileiras,

Para dar concretude aos três planos imaginados por Nelson Rodrigues, o cenógrafo Santa Rosa (1909-1956) projeta uma ampla construção, por ele definida como “arquitetura cênica”. Um prodigioso plano de luz, criado por Ziembinski, incumbem-se de fornecer os climas soturnos solicitados pelos ambientes e viabiliza a necessária agilidade para a passagem de um plano a outro, através de cortes bruscos, soluções técnicas consideradas de fundamental importância para o fluxo da peça (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2016).

Novamente podemos notar o uso de estratégias cênicas que buscavam conferir ao teatro a agilidade característica do cinema.

Porém, assim como havia acontecido em outros países, o ciclo da ação renovadora do amadorismo começou a dar sinais de esgotamento ao final da década. Questões como a necessidade de estabilidade, tanto em termos financeiros como em termos organizativos apontavam ser necessário superar o momento de amadorismo e incorporar o que de novo havia surgido através dele numa perspectiva de trabalho profissional.

A era moderna do teatro brasileiro seria também a *era do encenador*. Tânia Brandão afirma que, nesse período, o diretor (encenador) passou a ser considerado uma espécie de semideus “uma autoridade nova capaz de impor o espetáculo como conceito, quer dizer, a encenação, e reduzir os atores, os monstros sagrados de um pouco antes, a dimensão de porta-vozes do autor, entidade que o encenador deveria transmutar em essência na cena” (BRANDÃO, 2013: 82). Sendo assim, uma das mudanças trazidas pela modernidade do teatro seria a elevação do encenador e do texto às categorias de maior importância na montagem de uma peça, desconstruindo a hipervalorização do primeiro ator que estava consolidada no teatro brasileiro das décadas anteriores.

Em 1948 seria fundado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), responsá-

vel por conjugar as novas características do teatro moderno brasileiro a um fazer teatral de aspecto profissional. Financiado pelo industrial italiano Franco Zampari, o TBC marcaria um novo momento do teatro nacional, promovendo, inclusive, o deslocamento do eixo teatral do Rio de Janeiro para São Paulo que, até então, era um “deserto”. Segundo Brandão, “àquela altura do século XX, apesar da pujança econômica crescente, não existia um teatro profissional paulista assentado, comparável ao mercado carioca” (BRANDÃO, 2013: 87). Anos mais tarde, porém, as duas cidades concentrariam em si outro importante processo para o teatro brasileiro: a sua fase de politização.

O TBC manteve a prática de ter encenadores estrangeiros atuando sobre grandes textos do teatro mundial, mas o capital proveniente de um empresário fez com que a companhia inovasse em termos de estrutura econômica e de produção, “consistindo numa economia interna mais perfeita” (PRADO, 2009: 43), que também faria dele a principal companhia de teatro do país até o final da década de 1950, quando se iniciou a fase de politização do teatro brasileiro. Brandão sugere que a figura específica de Zampari teria sido fundamental para isso, uma vez que

Parecia impossível conciliar a figura do executivo burguês com o empreendedor de teatro e Zampari entrou para a história como esta espécie de animal de exceção, o único mecenas do teatro brasileiro, grandioso em seu gesto, perdulário em sua obra, tal a dimensão do empreendimento que acabou tornando realidade (BRANDÃO, 2013: 88).

Em termos de estrutura física, somente na década de 1950 os teatros se modificariam, abandonando características ainda remanescentes do final do século XIX, como os diferentes setores da plateia, o proscênio e o fosso para a orquestra. Tais modificações têm relação com uma aceitação pelo teatro de sua condição secundária entre os divertimentos públicos frente ao cinema (PRADO, 2009: 46). Por isso, os altos gastos exigidos pela produção para grandes espaços passavam a não mais ter retorno satisfatório e, então, buscava-se diminuir o investimento necessário para a produção das peças focando o trabalho no pequeno público que ainda se mantinha fiel ao teatro.

O surgimento do Teatro de Arena e os primeiros passos para a politização do teatro

Nesse contexto de renovações, surgiria, em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo, que por muitas décadas seria um dos principais grupos do teatro brasileiro.

José Renato Pécora e Décio de Almeida Prado, então aluno e professor, respectivamente, da Escola de Arte Dramática da USP, são os principais responsáveis pela introdução do palco em arena no Brasil⁶, em função de seu contato com a estrutura a partir da leitura do livro da diretora de teatro norte-americana Margo Jones (1951), *Theatre-in-the round*. Buscava-se com isso lutar contra as pressões econômicas enfrentadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (BETTI, 2013a: 175).

Inicialmente, porém, as duas companhias não se diferenciavam tanto, na medida em que em seus primeiros anos de existência, o Arena encenaria, majoritariamente, textos estrangeiros, tanto clássicos quanto modernos, alternados a textos da dramaturgia nacional, seguindo a tendência de internacionalização que tocava o teatro brasileiro, não só pelos textos encenados como pela grande participação de profissionais estrangeiros, dos quais muitos tinham vindo para o Brasil para fugir da Segunda Guerra Mundial.

Além de uma mudança na forma de atuação e de concepção do cenário, a arena também favoreceria o despojamento cênico que, por sua vez, ajudaria o grupo a lidar com uma das questões ideológicas que se lhe apresentaria mais adiante: a ida ao encontro do público.⁷ Maria Silvia Betti afirma que “a questão que se colocava para o Arena, porém, não se limitava à necessidade de amadurecer novas formas de tratamento cênico: era necessário também que novos trabalhos dramáticos surgissem, e para isso era preciso tratar de fomentá-los e de embasá-los” (BETTI, 2013a: 178).

Os três principais elementos que levaram à politização do Teatro de Arena de São Paulo são: 1) sua fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE); 2) a contratação de Augusto Boal e 3) a busca por uma dramaturgia nacional que tratasse da realidade brasileira. Sábado Magaldi afirma que a confluência de interesses e objetivos entre os jovens do TPE e Augusto Boal “levou o Arena a modificar a sua política, definindo a busca de um estilo brasileiro de representação, fundado num realismo cujo paradigma vinha do Método Stanislávski” (MAGALDI, 1984: 21). Vera Gertel acrescenta que “o que entrou para a história foi o resultado de um trabalho iniciado com o Zé Renato [palco em Arena], com a fusão com o TPE [perspectiva política], com o Seminário [tentativa de projeto para o teatro nacional], com o método trazido pelo Boal [método Stanislávski]” (ALMADA, 2004: 69).

⁶ Destaca-se ainda que o Arena foi o primeiro grupo teatral da América do Sul a trabalhar com esse tipo de palco, cada vez mais disseminado a partir do segundo pós-guerra.

⁷ Vera Gertel, uma das integrantes do grupo, nos aponta isso: “nós fazíamos muito teatro mambembe, viajávamos pelo interior, fazíamos o espetáculo em qualquer lugar, em quadra de qualquer esporte, em praça pública, etc” (ALMADA, 2004: 66). Nessa prática se conjugam dois elementos: a vocação política e a facilidade técnica. Essa característica colaboraria para que o Arena cumprisse um papel político-cultural importante.

O Teatro Paulista do Estudante (TPE) foi formado em São Paulo, em abril de 1955, no seio da União da Juventude Comunista (UJC), braço de militância estudantil do PCB, e, por conta disso, seus integrantes encaravam o teatro como tarefa de militância partidária. Vera Gertel afirma que a organização de um teatro com fins de engajamento “era uma maneira de obter uma infiltração na vida cultural e artística da época” (ALMADA, 2004: 63). Contudo, é preciso considerar que, apesar desse compromisso político, “para os jovens militantes comunistas, com vocação artística, o TPE foi a chance de conciliar a vida partidária com a atuação teatral” (NAPOLITANO, 2001: 197).

A fusão do TPE com o Arena se deu, inicialmente, por uma questão prática: o primeiro necessitava de espaço para ensaiar e encenar suas peças enquanto o segundo possuía um elenco reduzido. Sendo assim, em troca de espaço para ensaiarem e das segundas-feiras para se apresentarem, os jovens do TPE passaram a fazer figuração nas peças do Arena. Pouco tempo depois, o acordo deixou de ser estritamente logístico para se tornar de ordem dramaturgica e ideológica. Betti afirma que

o acordo se mostrou decisivo para o destino de ambos os grupos: o ingresso nos espetáculos profissionais do Arena levou alguns dos principais integrantes do TPE (Vianinha, Vera Gertel e Guarnieri) a se profissionalizarem no teatro; o Arena, por outro lado, com o ingresso dos atores provindos da militância estudantil, passaria a reunir as condições determinantes para sua politização (BETTI, 2013a: 177).

A chegada do jovem Augusto Boal no ano seguinte, após uma temporada de estudos nos EUA, completaria o grupo de artistas responsáveis por fazer do Arena o primeiro núcleo de politização do teatro brasileiro. O ingresso de Boal garantiu a incorporação de elementos modernos em termos de dramaturgia e também de encenação; com ele chegavam novas técnicas de interpretação, as quais ele havia estudado no *Actors Studio*⁸, e também peças do teatro moderno norte-americano, que ele havia conhecido através de sua experiência de estudos com o crítico John Gassner⁹.

⁸ O *Actors Studio* foi fundado em 1947 por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis, na cidade de Nova Iorque. Consiste numa espécie de associação de atores e artistas de teatro, cujo principal fim é o estudo. Tornou-se ícone e referência da área teatral não só nos EUA mas em muitas partes do mundo em função, especialmente, do estudo de interpretação desenvolvido a partir do Método Stanislávski.

⁹ A primeira direção de Augusto Boal no Arena foi da peça *Of mice and men*, de John Steinbeck, no Brasil traduzida para *Ratos e homens*, em 1956. Segundo Sabato Magaldi, essa peça foi importante por assentar “em definitivo, também, a colaboração entre os remanescentes do primitivo elenco do Arena e o do Teatro Paulista do Estudante” (MAGALDI, 1984: 20-21). John Gassner foi um importante crítico, professor e estudioso do teatro norte-americano. No período de estágio de Boal, Gassner já era um dos principais nomes da

Paula Autran afirma que as vivências de Augusto Boal e dos jovens do TPE, em especial Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, foram centrais nesse processo de politização. Segundo a autora,

Enquanto Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico, segundo o modelo artístico do *playwriting* norte-americano, essencialmente dramático, Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte capaz de participar dos debates políticos da época (AUTRAN, 2015: 15).

Ela também destaca a influência do diretor e crítico italiano radicado no Brasil Ruggero Jacobbi, que havia sido o principal mentor da fundação do TPE.

O último elemento responsável pela politização do Arena é a necessidade que os artistas sentiam de trabalhar com textos que pautassem a realidade brasileira e superassem os gêneros até então utilizados. A questão do texto nacional previa o desenvolvimento de um teatro novo, com uma nova dramaturgia, um novo tipo de encenação, uma nova abordagem para as questões do país, um novo protagonista em cena: o povo. Em função disso, nos anos que se seguiram, o Arena desenvolveu uma série de atividades que buscavam aprimorar as técnicas já trabalhadas ou discutidas de maneira incipiente.

Em função disso, nos anos que se seguiram, o Arena desenvolveu uma série de atividades que buscavam aprimorar as técnicas já trabalhadas ou discutidas de maneira incipiente. Ainda em 1956, Augusto Boal propôs um “Curso Prático de Dramaturgia”, no qual se buscou estudar o *playwriting* norte-americano com o qual havia travado contato nos Estados Unidos. Em 1957 seria a vez da criação de um “Laboratório de Interpretação”, cujo objetivo era que os atores do Arena travassem contato com o Método Stanislavski¹⁰ de interpretação tal qual ele havia sido reformulado pelo *Actors Studio*. No mesmo ano, os críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi foram convidados a lecionar no “Curso Prático de Teatro”.¹¹

área nos Estados Unidos.

¹⁰ O Método Stanislavski foi desenvolvido pelo artista russo de teatro Constantin Stanislavski e está focado no trabalho de interpretação do ator. Foi bastante difundido nas Américas após a turnê do Teatro de Moscou, dirigido por Stanislavski, em Nova Iorque no ano de 1923, quando os artistas do grupo russo foram convidados a oferecer oficinas nos EUA. A partir daí foram desenvolvidos estudos do método, primeiro pelo *Group Theatre* e, posteriormente, no *Actors Studio*, que não necessariamente se mantiveram absolutamente fiéis ao método original, mas pautaram-se em suas técnicas para repensar as formas de atuação, a partir da reelaboração destas pelos fundadores do *Actors*, Elia Kazan e Lee Strasberg.

¹¹ Para mais detalhes sobre os cursos e laboratórios, cf. AUTRAN, 2015: 16-26.

A guinada politizadora do teatro brasileiro

A existência de espaços que propiciavam não só o estudo e a pesquisa como a ampla discussão entre os membros do grupo – e, em alguns casos, também contando com a participação de pessoas que não faziam parte do Arena –, tem sua experiência mais famosa no “Seminário de Dramaturgia”, ocorrido entre 1958 e 1961. Ele tornou-se marca do Arena e seria de enorme importância nos anos que se seguiram também para outros grupos do teatro engajado que se formariam mais adiante. O Seminário foi um importante passo no sentido da politização do teatro, ao lado da peça *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958) que se constituiria no marco inicial do teatro político brasileiro. Autran aponta que a forma coletiva adotada no trabalho do grupo, no qual não havia uma divisão de trabalho definida, todos os integrantes aprendiam a fazer tudo, favoreceu uma maior abertura na recepção de textos de jovens dramaturgos.

O sucesso da peça de Guarnieri, imediato à estreia em 22 de fevereiro de 1958 e que a fez permanecer em cartaz por cerca de um ano, sugere que *Black-tie* vinha para responder a uma necessidade sentida por parte dos artistas de teatro, como também ia ao encontro de uma demanda que emanava do público. Segundo Betti, ficava evidente que era necessário trazer as classes populares para os palcos e discutir temas que lhes fossem caros (BETTI, 2013a: 179). Como colocou Sábato Magaldi, com essa peça o Arena definiria sua especificidade, especialmente em relação ao TBC, ao qual se assemelhou num primeiro momento. O crítico ainda acrescenta que a partir daí “a sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro” (MAGALDI, 1984: 7).

O conflito central da peça se dá entre Otávio e seu filho, Tião, e o epicentro do enfrentamento entre ambos é sócio-político. Enquanto este se recusa a se envolver com a greve e busca meios de se beneficiar individualmente, aquele está sempre na linha de frente da luta operária, sendo um dos líderes grevistas. O conflito familiar emana do embate entre as diferentes visões de mundo de pai e filho, das diferentes formas que Tião e Otávio têm de pensar a inserção social de cada um e o papel que ambos têm no coletivo. Enquanto Otávio se coloca como líder de sua classe, Tião se apresenta como alguém que busca a ascensão social para si próprio, mesmo que para isso tenha que se tornar um traidor de sua classe.

Magaldi aponta duas teses nas quais a peça se basearia: 1) a de que as circunstâncias moldam o indivíduo e 2) a de que o indivíduo que vira as costas para o coletivo está condenado ao “desprezo dos demais” (MAGALDI, 1984: 29). Podemos observar que as “teses” identificadas pelo crítico aproximam a concepção do texto

da teoria marxista e, mais especificamente, do norte teórico-político do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Como afirma Miliandre Garcia, “os artistas do Teatro de Arena, e posteriormente do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960” (GARCIA, 2007: 25). Sendo assim, da mesma forma que nascia no seio do teatro burguês (NAPOLITANO, 2001: 107), o teatro engajado brasileiro nascia também atrelado ao projeto político do PCB.

Outra herança de *Black-tie* para o teatro engajado seriam as dificuldades surgidas da relação entre texto e encenação com as quais os dramaturgos de esquerda se veriam envolvidos nas décadas seguintes. A busca pela melhor forma de representar os conteúdos políticos que os dramaturgos desejavam discutir se tornou tão constante quanto a preocupação sobre como atingir o público fundamental do teatro engajado. *Eles não usam black-tie* “parecia apontar para a solução dos dois problemas” (NAPOLITANO, 2001: 107); contudo, essas questões não estariam resolvidas com essa peça, mas, pelo contrário, se iniciava ali um novo momento da dramaturgia brasileira no qual o público e a forma teatral se tornariam alvos constantes de pesquisa e debate.

Maria Silvia Betti afirma que a escolha de não encenar concretamente a greve, ou seja, de deixar no âmbito fora do palco o tema potencialmente épico da peça, revela uma contradição entre este mesmo tema e a forma dramática escolhida (BETTI, 2013a: 180). Autran corrobora, ao afirmar que com essa peça surgia “uma contradição entre um projeto temático tendencialmente épico (a greve) e uma forma da tradição literária que se especializou em tratar de problemas inter-individuais no âmbito da família, a dramática” (AUTRAN, 2015: 44).

Já Sábato Magaldi afirma que não cabia “investigar influências ou semelhanças em seu processo literário” (MAGALDI, 1984: 31). Essa nova maneira de tratar da realidade do operariado também exigiu uma nova forma de representação do popular, em realidade, inaugurada por *Black-tie* e que daria o tom do teatro engajado até, pelo menos, meados dos anos 1960. Filiados ao projeto nacional-popular, os dramaturgos de esquerda, apostariam no que se chamou de *realismo crítico*¹² como forma teatral.

Apesar do enorme sucesso, muito ainda se discutiria acerca de qual tipo de

¹² Por realismo crítico entendemos uma forma de representação que “não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem de fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa posição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento” (PAVIS, 2011: 328).

público seria o ideal; como trazer o povo não só para a ribalta, mas também para as plateias; como dialogar com os diferentes públicos que se pretendia atingir e conscientizar. Da mesma forma, a ida ao encontro do público, através de encenações em portas de fábrica, em sindicatos, eventos organizados por entidades estudantis e ambientes fora dos teatros também suscitaria tentativas e discussões nas décadas seguintes.

Tais questões impulsionariam a formação do Seminário de Dramaturgia, definido por Paula Autran como “uma geração de artistas que consolida a modernização do teatro brasileiro no campo da dramaturgia e lhe imprime um rumo politizado” (AUTRAN, 2015: 9). Foi formado a partir da concepção de Augusto Boal e as discussões nele desenvolvidas foram importantes para lançar as bases de um teatro nacional que buscou articular a emoção e a conscientização. Essa preocupação com a equação entre razão e emoção já estava presente nas primeiras atividades de formação realizadas pelo Arena a partir da chegada de Augusto Boal¹³ e também já formava parte das questões que movimentavam os jovens do TPE.

Segundo Marcos Napolitano, um documento apresentado no II Festival do Teatro Amador, de 1955, “defendia o caminho da ‘emoção’ como base da ‘consciência’ social. A emoção deveria levar ao ‘desentorpecimento’, primeiro momento de uma tomada de consciência sobre os problemas da realidade” (NAPOLITANO, 2001: 107). Contudo, foi somente a partir da encenação de *Eles não usam black-tie* que o Arena começou a colocar em prática essa espécie de tese que estava na confluência de interesses dos jovens do TPE e do jovem Augusto Boal.

Podemos perceber também que buscou-se elaborar no Seminário um projeto para o teatro nacional capaz de conjugar as especificidades das agendas política e artística dos diferentes integrantes do grupo. As peças que dele resultaram ou nele foram discutidas mostram como esses artistas buscaram dialogar entre si e com as propostas que moveram a formação do Seminário. Dentre essas peças destacam-se *Chapetuba F.C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal.

Marcos Napolitano afirma que com *Black-tie* e *Chapetuba*,

Guarnieri e Vianinha iniciavam uma trajetória que parecia resolver duas questões colocadas pelas discussões que ocupavam o meio teatral da época: conciliar textos de qualidade dramática e crítica social e política, e encontrar uma linguagem que pudesse ser assimilada, de uma maneira ou de outra, por vários “públicos” [...], de

¹³ Paula Autran afirma que ainda durante o Laboratório de Interpretação ele “passa a se interessar pelo ‘fluxo de emoções’ ao constatar que não há como ‘sentir’ sem que esse mesmo sentimento gere um pensamento, que gera um novo sentimento e assim sucessivamente” (AUTRAN, 2015: 24).

origem social e formação cultural diferentes. [...] todos estariam aptos a assimilar o conteúdo e a linguagem das peças, de apelo realista, dramático e humanista, ainda que focando problemas classistas e nacionais. Num certo sentido, esse tipo de teatro era a materialização estética dos princípios de aliança de classes, referendada no V Congresso do PCB, em 1960, base do reformismo “populista” que seria colocado em xeque pelo golpe militar” (NAPOLITANO, 2001: 108).

Podemos acrescentar que Augusto Boal, com *Revolução na América do Sul*, dava início a uma trajetória artística que, diferentemente dos dramaturgos comunistas, se afastaria cada vez mais do realismo e conjugaria elementos do teatro épico à pesquisa de encenação, culminando numa teoria bastante peculiar sobre a junção entre teatro e ação social publicada no livro *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Com isso, reiteramos a importância do legado do Seminário para o teatro brasileiro que se engajaria na resistência ao regime militar nas décadas seguintes, na medida em que duas de suas principais vertentes surgiram a partir dos debates desenvolvidos nele.

Autran nos aponta que a influência do Seminário de Dramaturgia vai além dos trabalhos de Vianinha, Guarnieri e Boal, tendo como legado “um arsenal crítico que contribuiu para a criação de ações culturais politizadas como as do CPC (Centro Popular de Cultura) e forneceu modelos para a crescente produção cinematográfica e televisiva” (AUTRAN, 2015: 107). Reiteramos que os debates travados no Seminário foram fundamentais para a consolidação do teatro engajado e levantaram questões com as quais os dramaturgos de esquerda estariam às voltas durante todo o regime militar, como a busca por uma prática coletiva de escrita, a tentativa de elaborar um projeto para o teatro político brasileiro e a reiteração da importância de se encenar a realidade do país.

O Centro Popular de Cultura (CPC) e o adensamento do engajamento teatral

Outro projeto que esteve na base da conformação do teatro de resistência ao regime militar é o Centro Popular de Cultura, engendrado a partir de heranças do próprio Teatro de Arena. Apesar do Arena ter de certa forma resolvido o problema da ausência de temas brasileiros, o público de seus espetáculos continuou restrito “àqueles que [...] podiam arcar com os custos dos ingressos” (GARCIA, 2007: 9). Essa foi uma das principais causas da saída de Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis do grupo para, a partir da experiência que nele tiveram, participarem da formação do primeiro CPC, no Rio de Janeiro, em finais de 1961.

Maria Silvia Betti afirma que “a questão crucial que leva Vianna a desligar-se do Arena [...] não resulta de ruptura com o grupo, e sim da necessidade de tentar fazer que seu trabalho chegasse efetivamente ao proletariado, ou seja, à classe dramaturgicamente representada” (BETTI, 2013a: 187), o que explica as sucessivas colaborações entre os grupos e entre os artistas que o compunham. O Arena passava por uma grave crise financeira e as diferentes soluções propostas para tentar driblá-la geraram discordâncias internas ao grupo. O diretor José Renato defendia a implementação de um sistema empresarial no Arena, mas integrantes mais próximos do PCB, especialmente Vianinha, entendiam que um teatro com esse horizonte colocaria em segundo plano questões que considerava fundamentais, como a necessidade de expansão do público.

Durante uma turnê realizada pelo Arena no Rio de Janeiro, Vianinha conheceu Carlos Estevam Martins. O primeiro resultado desse encontro foi a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho, 1960), que estreou na capital carioca com enorme sucesso. O processo de montagem da peça, que se constituiu numa “incursão radical pela forma épica”, foi fundamental para a formação do CPC. Betti afirma que “o esquema de ensaios abertos [...] permitiu a confluência de interessados de diversas áreas artísticas e acadêmicas e a discussão das questões da peça acabassem fazendo da montagem o ponto de partida para um projeto inédito de politização cultural e artística” (BETTI, 2013a: 195).

A consequência mais importante desse encontro, porém, foi a permanência de Vianinha e Chico de Assis no Rio de Janeiro, dando o passo inicial para a formação do Centro Popular de Cultura.¹⁴ O CPC foi incorporado à União Nacional dos Estudantes (UNE) pouco tempo depois de formado, passando a ser conhecido como CPC da UNE. Dessa incorporação é necessário destacar o projeto UNE-Volante, essencial na busca pela expansão do público da produção teatral cepecista e também nos meios de contato com as classes populares.¹⁵

O CPC buscou aproximar-se do “povo” trazendo-o para o campo da produção artística a partir de meados de 1962, através de iniciativas como a I Noite de Música Popular (dezembro/1962), os Festivais de Cultura Popular (setembro/1962; fevereiro/1963 e setembro/1963) e a inauguração do bar Zicartola (1963) (GARCIA, 2007: 49-51). Importante influência nesse sentido foi o Movimento de Cultura Po-

¹⁴ Miliandre Garcia aponta que os seguintes elementos teriam sido fundamentais para a formação do CPC: “a aproximação dos artistas e estudantes com o ISEB, a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, com a UNE...” (GARCIA, 2007: 29).

¹⁵ O projeto consistiu numa “excursão de três meses pelas capitais do país para contatos com as bases universitárias, operárias e camponesas”, cf. CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

pular do Recife, cuja experiência também seria responsável pela atuação contundente do núcleo teatral do CPC nas suas múltiplas tentativas de expansão do público das peças.

O núcleo teatral do CPC pode ser dividido em duas frentes de atuação – o teatro de rua e o teatro “regular” – e através especialmente da técnica do agit-prop¹⁶, o grupo havia radicalizado em uma de suas principais propostas: a expansão de seu público. As atividades culturais cepecistas tinham um caráter bastante “amador e experimental” (GARCIA, 2007: 126) que muito tem a ver com a atuação do seu núcleo teatral, cuja vertente de rua representou “uma fonte inegável de experimentalismo artístico” (BETTI, 2013a: 192). Conforme Prado, “o povo figurava [...] nos mais diversos projetos, seja como emissor, seja como destinatário, seja como objeto da mensagem [...] Se o povo provavelmente pouco mudou nesse período, o teatro, por influência dele, mudou muitíssimo” (PRADO, 2009: 101).

O CPC também assumiu a tarefa de formação estética e política dos jovens artistas que nele se engajaram: “em dois anos de atividade, o CPC fixou duas etapas de ação cultural: a primeira, de formação da intelectualidade, e a segunda, de conscientização das massas” (GARCIA, 2007: 44). Buscava-se, então, além da expansão do público para fins de conscientização política, a educação teórica e prática dos artistas. À parte as críticas sofridas por esse modelo, notamos uma continuidade na experiência cepecista de pressupostos iniciados pelo Arena: a de que para uma ação político-cultural efetiva, era necessária a formação constante de seus agentes.

Nos anos 1980, se delineou uma leitura crítica da experiência do CPC que considerou o projeto como autoritário e conservador (na medida em que seria reformista em vez de revolucionário) e se tornou hegemônica nas análises de suas atividades.¹⁷ Miliandre Garcia, porém, numa revisão dessa crítica, aponta elementos que não podem ser desconsiderados nas análises dessa experiência. Ela afirma que a crítica dos anos 1980 foi responsável por transformar o anteprojeto do manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, “de uma primeira apreciação sobre arte e engajamento [...] numa espécie de síntese da produção artística engajada dos anos 1960. Esta, por sua vez, foi acusada de panfletária, isenta de qualidade artística

¹⁶ *Agit-prop* é a abreviação pela qual ficou conhecido o teatro de agitação e propaganda, que surgiu na Rússia revolucionária a fim de incluir o proletariado no processo de produção cultural. A disseminação de suas “técnicas” pelo mundo ocorreu pela via dos partidos comunistas”. No Brasil, em que pese outras experiências, o movimento é associado à produção cepecista. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009: 18).

¹⁷ Essa linha de apreciação crítica aflorou juntamente com o basismo - que levaria à formação do Partido dos Trabalhadores (PT) na virada da década de 1970 para a de 1980 – e por ele esteve profundamente marcada, recusando totalmente a existência de lideranças e a prática política do PCB, de quem muitos artistas do CPC se aproximavam. Apesar disso, o partido não interveio diretamente no projeto.

e reflexo do populismo e do nacionalismo políticos” (GARCIA, 2007: 31).

O grande problema não reside na crítica feita ao anteprojeto ou mesmo a algumas produções cepecistas, mas sim em considerar que toda a arte engajada dos anos 1960 foi desenvolvida a partir de suas propostas. Essa prática esvazia de complexidade e contradições as investidas dos artistas e intelectuais que se engajaram no CPC e ignora os debates internos sobre como se deveria intervir na sociedade e o constante processo de autoavaliação do grupo. Garcia alerta: “a proposta do anteprojeto pode ser apreendida como ponto de partida, mas nunca como síntese da produção artístico-cultural do CPC” (GARCIA, 2007: 56).

Discordâncias entre os membros do CPC circularam publicamente, sendo o embate mais significativo aquele entre duas figuras essenciais na gênese do grupo: Carlos Estevam Martins e Oduvaldo Vianna Filho. Seus principais registros são o anteprojeto e o artigo “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962, no qual Vianinha critica a categorização arbitrária de arte feita por Martins e propondo outra divisão para a produção artística, entre reacionária e progressista. Ele afirma que “a questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais as que o alienam” (VIANNA FILHO; PEIXOTO: 1983: 94). O posicionamento de Vianinha mostra que nem toda a produção do CPC e nem todos os seus membros concordavam com o ponto de vista expresso por Martins no *Anteprojeto*.

A indicação de Ferreira Gullar para a diretoria do CPC buscava amenizar as discordâncias entre Martins e Vianna Filho, que encarnavam duas diferentes tendências dentro do projeto: 1) a encabeçada pelo primeiro “defendia a instrumentalização da arte e a adoção do modelo empresarial de difusão da produção cepecista” (GARCIA, 2007: 46); 2) a encabeçada pelo segundo, não considerava interessante simplificar a linguagem artística com o objetivo de atingir o público popular, pois acreditava que a produção artística seria “mais eficaz quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade” (VIANNA FILHO *apud* GARCIA: 2007: 46). Apesar da tendência de Martins ter baseado majoritariamente a memória sobre o CPC, foi a tendência de Vianinha que mais influenciou a prática artística dos membros do grupo.

O perigo do elo que o CC começou a construir entre os artistas de classe média e o “povo” se confirma pelo fato de que no imediato pós-golpe a sede da UNE (RJ) foi incendiada e o teatro, que seria inaugurado no dia 31 de março com a encenação da peça *Os Azeredos mais os Benevides* (Oduvaldo Vianna Filho), sob direção de João das Neves, foi destruído antes mesmo de ser utilizado. Vale ressaltar a relevância política desse acontecimento já que o núcleo teatral do CPC, no

momento imediatamente anterior ao golpe, havia sido o principal responsável pela experiência mais extremada no sentido de fazer da arte uma arma de luta política (PRADO, 2009: 99). Esse ato profundamente violento não conseguiu, porém, dar fim à prática política do teatro brasileiro, já que essa linguagem artística assumiria a linha de frente da resistência à escalada autoritária do regime militar.

Referências Bibliográficas

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena*. Uma estética da resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AUTRAN, Paula. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do teatro de Arena*. São Paulo: Portal Editora, 2015.

BETTI, Maria Sílvia. “A politização do teatro: do Arena ao CPC.” En: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: volume 2*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013a.

_____. “O teatro de resistência.” IN: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: volume 2*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013b.

BRAGA, Claudia. “O teatro profissional dos anos de 1920 aos anos de 1950”. En: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: volume I*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

BRANDÃO, Tânia. “As companhias teatrais modernas.” En: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: volume II*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013.

COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br> [Acesso em: 08.set.2018]

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

FERNANDES, Nanci. “Os grupos amadores”. IN: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: volume II*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013a.

_____. “Primeiras tentativas de modernização.” IN: FARIA, João Roberto (dir.).

História do teatro brasileiro: volume II. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013b.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GUINSBURG, J; FARIAS, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*. O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, nº 28, pp. 103-124, 2001. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141> [Acesso em 19.mar.2018]

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha. Teatro, televisão, política*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigo recebido em 21/01/2019, aprovado em 31/06/2019.