



Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]

Narrator and character: for a theory of epic text and epic spectacle from the Brazilian practice [first part]

Fernando Marques¹

Resumo

As concepções de teatro épico divulgadas durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, parecem não ter considerado plenamente a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações internacionais. As peças e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que ultrapassaram os modelos consagrados. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970, seja a de nossos dias.

Palavras-chave: Teatro épico. Teatro brasileiro. Teoria teatral.

Abstract

The concepts of epic theater disseminated during the 1960s and 1970s, in Brazil, seem not to have fully considered theatrical practice in the country, relying mainly on international achievements. The plays and theatrical shows linked to the epic style then invented new ways of structuring stories and proposing them to the public, ways that went beyond the established models. We can seek to articulate, today, a theory of the epic based on Brazilian practice, whether that of the 1960s and 1970s, or that of current theater.

Key words: Epic theater. Brazilian theater. Theatrical theory.

¹ José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, escritor e compositor. Publicou, entre outros livros, *Últimos: comédia musical em dois atos* (livro-CD), *Zé: peça em um ato* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa*, encenada em Brasília (2019). E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

1. Prévias

“O que devemos guardar do pródigo teatro musical feito no Brasil das décadas de 1960 e 1970? Penso ser possível extrair, daquelas peças e espetáculos, uma teoria do teatro – de matriz local, mas de vocação universal”, dizia em artigo (MARQUES, 2014).

Acredito que as concepções de teatro épico divulgadas durante aquelas décadas, no Brasil, não tenham considerado de modo pleno a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações do repertório internacional. Há ressalvas importantes a fazer a essa afirmação, relativas a artigos de Augusto Boal e de Anatol Rosenfeld, como se verá². Mas os procedimentos épicos – atores que se *afastam* das personagens mediante ironia ou sátira, canções que interrompem e comentam a ação, cancelamento dos efeitos de suspense por mensagens que antecipam os acontecimentos –, bem como as peças que os preveem, foram frequentemente pensados segundo experiências externas.

Parto da constatação de que os textos e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico, narrativo – enfatizando-se aqui os musicais –, então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que transbordaram dos modelos consagrados. A crítica e os próprios dramaturgos souberam indicá-lo; tenho em vista, porém, o *desenvolvimento* dessas percepções, o que só raramente ocorreu. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970³, seja a do teatro atual.

Uma constante a observar, no passado e no presente, é a do ator que entra e sai de sua personagem, isto é, que alterna, por vezes sem aviso ou transição, as atitudes dramáticas (nas quais o intérprete se acha identificado à personagem) e as atitudes narrativas (quando o intérprete dela se afasta com vistas a contar ou comentar a história). As possibilidades do desempenho multiplicam-se e ganham mobilidade quando se

² O diretor e dramaturgo Augusto Boal reuniu prática e teoria quando da montagem de *Arena conta Tiradentes*, peça que escreveu com Gianfrancesco Guarnieri e que encenou em 1967. Nesse ano, Boal propunha o sistema do Coringa em conjunto de artigos publicados com a peça (São Paulo: Sagarana, 1967). Anatol Rosenfeld escreveu justamente sobre a teoria (ou o método) e o espetáculo no artigo “Heróis e coringas”, que consta de seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, 1982).

³ Ao serem publicadas, as peças desse repertório se fizeram acompanhar de reflexões breves, mas substantivas. O prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), assinado pelo Grupo Opinião; as considerações sobre o uso do enredo carnavalesco em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968), feitas por Dias Gomes e Ferreira Gullar; e as do diretor Flávio Rangel sobre a remontagem desse texto, renomeado *Vargas* (1983), e sobre *O rei de Ramos* (1979) estão entre essas reflexões. Voltaremos a algumas delas.

somam essas duas formas de estar em cena (Brecht o assinalara em torno de 1930⁴, e as nossas revistas bem o sabiam). Essas possibilidades acham-se prefiguradas, em medida maior ou menor, nos textos teatrais.

Determinadas peças e montagens, entre as quais um dos exemplos paradigmáticos (por motivos que se definem adiante) é o de *Arena conta Zumbi* (1965), texto de Boal e Guarnieri com música de Edu Lobo, terão ultrapassado as lições dadas nas peças e artigos de Bertolt Brecht (1898-1956), àquela altura o principal proponente das formas épicas. O autor alemão surgiu no teatro profissional brasileiro em 1958, em São Paulo, com a montagem de *A alma boa de Setsuan* pela Companhia Maria Della Costa, tornando-se influente por aqui nos anos seguintes.

Aquele ano seria também o da estreia do drama *Eles não usam black-tie*⁵, de Gianfrancesco Guarnieri, encenado por José Renato com o elenco do Teatro de Arena de São Paulo. As fontes de *Black-tie* incluem o cinema neorrealista italiano (com seus atores espontâneos)⁶, e a peça inaugurou a série de obras politizadas que se estenderia pelas duas décadas seguintes. *Pedro Mico*, de Antonio Callado, protagonizado pela figura divertida e sórdida de um malandro carioca, e *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, ambos de 1957, precederam de pouco a peça de Guarnieri.

É inegável a importância de Brecht para o palco brasileiro nesse período. São influentes também as ideias do diretor Erwin Piscator (1893-1966), autor do livro *Teatro político*, lido no país ao menos desde 1960⁷. Piscator, contemporâneo de Brecht, foi referência para jovens profissionais brasileiros naquela fase⁸.

⁴ No artigo “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, por exemplo, em Brecht (2005, p. 25-38).

⁵ Ainda não se pode falar de teatro épico em *Black-tie*.

⁶ Em entrevista nos 40 anos de *Eles não usam black-tie* (que estreou a 22 de fevereiro de 1958), publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Guarnieri respondeu ao perguntarmos sobre quais eram as suas leituras quando escreveu a peça (redigida em 1956): “Aquilo de que eu tinha mais clareza, porque era uma coisa que me interessava, que me empolgava, era a experiência com o neorrealismo italiano do pós-guerra. Cinema. Então eu acho que o grande impacto foi o do cinema”. Guarnieri em entrevista a Fernando Marques. *O Estado de S. Paulo*, suplemento Cultura, 21/2/1998.

⁷ Piscator (1968).

⁸ A esse respeito, vejam-se depoimentos do diretor Chico de Assis, que encenou em 1960, no Rio de Janeiro, a comédia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Vianna Filho. Os testemunhos se encontram em *CPC da UNE – Uma história de paixão e consciência*, livro de entrevistas organizado por Jalusa Barcellos (1994), e em *Oduvaldo Vianna Filho/1 – Teatro*, coletânea com as quatro primeiras peças de Vianna Filho (1981). O diretor recorda, no artigo “*A Mais-valia: pensando num mundo melhor*”: “Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da *Mais-valia*”. Assis em Vianna Filho (1981, p. 215). A montagem daria ensejo à criação do Centro Popular de Cultura em 1961.

O que pretendo, contudo, é recensear alguns dos elementos e processos que, nas peças nacionais, enriqueceram aquelas lições. Tais lições ou sugestões épicas foram misturadas à tradição dos espetáculos de revista e a outros ingredientes nativos (a farsa, o cordel, o carnaval), assim como ao modelo norte-americano das comédias musicais. Inventaram-se processos no calor da hora; inovou-se, reelaborando soluções para as necessidades de expressão incitadas, embora não exclusivamente, pela situação política.

Com vistas a demonstrá-lo, proponho o seguinte caminho. Primeiro, vamos rever o livro de Piscator em certos aspectos essenciais e reestudar algumas das peças de Brecht encenadas no país a partir de 1958 e durante a década seguinte. *A alma boa de Setsuan*, levada à cena por várias vezes no período, *Galileu Galilei* e *Mãe Coragem* são as obras a visitar⁹.

Sugiro a releitura de peças brasileiras, três delas escritas nos anos 1960: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* (esta de 1967), de Boal e Guarnieri; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Vianinha e Ferreira Gullar, essa última encenada pelo Grupo Opinião. Um espetáculo do Teatro Oficina acrescenta-se ao grupo: *O rei da vela* (1967), texto de Oswald de Andrade composto nos anos 1930 e redescoberto sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa.

Mencionaremos também uma peça dos anos 1970: *Rasga coração*, de Vianinha, escrita em 1974, ano da morte do autor, e encenada por José Renato em 1979, quando afinal liberada pela censura (peça recentemente republicada¹⁰). A estreia do texto, esteticamente inovador, foi também o sinal de que uma ainda incerta distensão política chegava aos palcos. Ao longo do percurso, vamos nos valer do depoimento dos críticos que analisaram esses espetáculos.

Para compor estas notas prévias, cito declarações de Guarnieri em entrevista a Fernando Peixoto, quando o dramaturgo lembrou o momento, no início de 1965, em que o Teatro de Arena começava a elaborar *Zumbi*. Estas palavras já nos sugerem uma primeira

⁹ Outra vertente épica se constitui com o teatro do norte-americano Thornton Wilder (1897-1975), sob pressupostos ideológicos diversos dos de Piscator e Brecht. A peça mais conhecida de Wilder (1976), *Nossa cidade*, estreia em Nova York em 1938 e chega ao Brasil em 1955, encenada no Rio de Janeiro por João Bittencourt. Então interpretada por Cláudio Correia e Castro, a figura do Diretor de Cena conduz a história, convocando as personagens ao palco, iniciando ou encerrando as ações. Mostram-se acontecimentos comuns (o cotidiano sem surpresas, mas também amor, casamento e morte) ocorridos aos habitantes de uma pequena cidade do interior dos EUA, no começo do século XX. Outro dramaturgo épico é o francês Paul Claudel (1868-1955), igualmente distante dos pontos de vista políticos daqueles artistas alemães e autor de *O livro de Cristóvão Colombo*, encenado pela primeira vez em Berlim, em 1930, com música de Darius Milhaud.

¹⁰ Vianna Filho (2018).

resposta a nossas questões:

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou neste período, sobretudo depois que chegou o Edu Lobo [...] achando que existia um texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. Eu tinha a ideia da 'sala de visitas'. Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do 'conta'¹¹. E Edu começou a cantar músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi [possivelmente *Zambi no açoite*, com letra de Vinicius de Moraes, depois incorporada à peça]. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às oito da manhã estava na praça da República comprando o livro de João Felício dos Santos, [o romance] *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar. (GUARNIERI em PEIXOTO, 1978, p. 110)

Ao romance, adicionaram-se outras fontes, entre elas *O quilombo dos Palmares*, de 1947, livro do historiador Edison Carneiro, todas utilizadas com larga margem de liberdade por Boal, Guarnieri e grupo. A imaginação trabalha em favor do espetáculo, ampliando seus efeitos a partir de bases materiais simples, como se vê em fotos da montagem.

Por fim, falo de textos e espetáculos recentes, nos quais julgo perceber atitudes que descendem das que nasceram nos anos 1960, segundo a hipótese proposta – trata-se também de ponderar o quanto daquelas descobertas se incorporou ao repertório literário e cênico atual. Recorrendo ao artigo em que divulgava a tese de doutorado (UnB, 2006) sobre o teatro musical e político das décadas de 1960 e 1970, publicada em livro em 2014¹², afirmo (peço licença ao leitor para a autocitação):

O trabalho não pretende formular uma teoria brasileira do teatro, mas indica essa possibilidade. O que chamei, noutras ocasiões, de farra épica parece ultrapassar as lições contidas nas peças e escritos teóricos de Bertolt Brecht, bem como na *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, ou em *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld. Tais reflexões foram elaboradas em fases anteriores ao período em pauta ou durante esse período; nos dois primeiros casos, por estrangeiros que nada sabiam do país. A prática local não poderia estar consignada nesses livros (ressalvo que Rosenfeld comenta aspectos dessa prática em artigos da época).

¹¹ Aqui pode haver débito para com o dramaturgo argentino Osvaldo Dragún (1929-1999). O livro *Teatro de Osvaldo Dragún*, com quatro peças, foi publicado no Brasil pela Hucitec, em 1993. A tradução é de Fernando Peixoto.

¹² Trata-se do livro *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* (São Paulo: Perspectiva, 2014).

Vou além: a bagunça criadora de peças como *Arena conta Zumbi*, de 1965, ou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1966, para ficar em dois exemplos, parece projetar-se (parece: estamos no campo das hipóteses) em espetáculos contemporâneos como o *Ricardo III* do grupo Clowns de Shakespeare, de Natal; em *Anatomia Woyzeck*, da Cia. Razões Inversas, de São Paulo, ou mesmo no bom, embora superficial *Tim Maia*.

Refiro-me, por exemplo, à atitude dos intérpretes que entram e saem de seus personagens livremente, para não falar das passagens sem aviso do registro cômico ao sério e vice-versa. Esses movimentos de texto e de cena, hoje tornados naturais, quase inconscientes, nasceram com os espetáculos musicais do Teatro de Arena, nos anos 1960, grupo que os converteu em marcas expressivas. [...]

Todos esses aspectos, reunidos e inter-relacionados, sugerem possível emancipação teórica para críticos e pesquisadores teatrais, que no Brasil costumamos obedecer à bibliografia importada. Essa emancipação do pensamento [no que diz respeito ao épico] procede da prática e poderá refluir sobre ela, em novos lances. (MARQUES, 2014)

O termo “épico” envolve distintas (ainda quando próximas) maneiras de ver o fenômeno em teatro. Tem acepções diversas.

Para Peter Szondi, épico significa, em primeiro lugar, o que se contrapõe à forma dramática tomada em sentido aristotélico. Isto é, o que se opõe à ação produzida por personalidades dotadas de vontade, ação que transcorre preferencialmente no presente, como que pela primeira vez à nossa frente (conforme a definição clássica).

Pois é: tudo o que relativize essa forma canônica de teatro (a dramática), tudo o que a torne ambígua, imprecisa ou incompleta, será épico, de acordo com Szondi. Para não reduzirmos demais as coisas, lembremos que as formas artísticas, para o teórico, são tributárias das mutações históricas e tendem, portanto, a acompanhá-las. O movimento que leva do dramático ao épico responde a demandas de caráter histórico-social (SZONDI, 2001).

Já em Anatol Rosenfeld há uma ênfase maior no caráter impessoal das ações épicas, que por definição transcendem o indivíduo e sua consciência; quando o motor dos eventos representados é posto além do indivíduo, seja na esfera política, seja na esfera metafísica, temos teatro épico. Noções como as de sociedade, História, cosmo e Deus são épicas ou podem ser usadas como tal, eis o que nos diz Rosenfeld (1997).

Em Brecht, o épico igualmente se define pela atenção ao contexto – social, histórico – em que se movem as personagens (BRECHT, 2005). A ação, aqui, também transcende o indivíduo (é antes *relação* que mera ação, mais do que já ocorre no estilo dramático), porém seu sentido pode ser capturado por ele mediante a consciência que venha a adquirir dos

processos que o condicionam; esperança implícita nas peças brechtianas. A tomada de consciência permitiria a mudança – e por vezes se refere mais aos espectadores que às personagens.

Essa expectativa de mundo solidário pode permanecer irrealizada ao fim das histórias, pode mesmo frustrar-se; mas se mantém como ponto de fuga, como norte sugerido.

2. Revisitando o *Teatro político*

Em seu livro *Teatro político*, de 1929, editado no Brasil em 1968 (mas ao que parece disponível por aqui, em outras línguas, antes dessa data), o diretor Erwin Piscator fala nas “linhas fundamentais de uma dramaturgia sociológica” ou, em outra tradução, “dramaturgia sociológica”. O capítulo em pauta nessa coletânea de artigos chama-se “Origem e formação do teatro de Piscator”.

A ideia de indivíduo incondicionado, autor do próprio destino mesmo na derrota e na queda, corresponde à visão de mundo burguesa – herdeira da clássica, de matriz aristocrática. Essa visão será posta em xeque nas últimas décadas do século XIX, de acordo com o Peter Szondi de *Teoria do drama moderno*.

Aquele indivíduo revela-se determinado, de um lado, por forças interiores, íntimas, inconscientes, que Zola tentará descrever em *O naturalismo no teatro* (1881) e que Freud, de maneira mais ampla e precisa, apresentará em *A interpretação dos sonhos* (1900) ao afirmar a noção de inconsciente.

O indivíduo burguês revela-se determinado ainda, por outro lado, pelas forças exteriores, sociais, políticas e econômicas, enfim, pela história a mover-se em grandes linhas, que envolvem a pessoa e a condicionam, tenha ela consciência ou não do condicionamento. São essas forças exteriores (e sua incidência sobre homens e mulheres) as que Piscator privilegia em sua análise. Conforme aponta, os eventos históricos decisivos para os europeus dos anos 1920 haviam sido “a guerra e a revolução”. Ou seja, a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, a Revolução Russa, em 1917, e a frustrada Revolução Alemã em 1918 e 1919. Ele escreve:

Esse complexo de questões [políticas e estéticas], o mais estritamente possível ligado ao dramático, tinha de ser outra vez proposto completamente por uma dramaturgia que partisse da função alterada do

teatro. Tivemos a todo instante de retroceder aos pontos de origem de todo o movimento, pois não se antepunha uma mudança arbitrária, e sim uma mudança realizada pelas próprias condições. E essas condições eram a guerra e a revolução. Foram elas que mudaram os homens, a sua estrutura mental e a sua posição em face do geral, foram elas que completaram o trabalho iniciado 50 anos antes pelo capitalismo industrial. [...] Sob uma chuva de ferro e de fogo, a guerra sepultou definitivamente o individualismo burguês. O homem, como ser individual independente ou aparentemente independente dos laços sociais, girando egocentricamente em torno do conceito do seu próprio eu, repousa na verdade sob a lousa do Soldado Desconhecido. (PISCATOR, 1968, p. 154)

A experiência brutal da guerra esmaga o indivíduo e sua imagem, aniquilando-os ou reduzindo-os: “O que regressou nada mais tinha em comum com os conceitos de homem, natureza humana ou humanidade, os quais nos salões do mundo de antes da guerra, como peças valiosas, tinham simbolizado a eternidade de uma ordem querida por Deus”.

O destino singular do indivíduo já não é o que se pretende representar no palco; sua sorte se mostra agora relacionada à dos demais indivíduos. “Os fatores heroicos” das novas peças e espetáculos “são o tempo e o destino das massas”, afirma Piscator (1968, p. 155).

O encenador garante que os atributos de personalidade não se perdem nesse movimento; os sentimentos não são menos intensos que os da geração anterior, naturalmente. Porém, “todos os complexos de sentimento foram deslocados para outro ponto de vista. Não é mais ele, [homem] isolado, mundo em si, que vive o seu destino. Está inseparavelmente ligado aos grandes fatores políticos e econômicos de sua época” (PISCATOR, 1968, p. 155-156), acredita.

A pessoa em situação, vinculada à sua classe, é agora o objeto privilegiado a representar: “A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social” (PISCATOR, 1968, p. 156). Ao centro não mais está, portanto, a relação consigo própria, “nem a sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade” (PISCATOR, 1968, p. 156). Quando a figura aparece, surge, “ao mesmo tempo, a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade” (PISCATOR, 1968, p. 156).

A essa altura, faz o sumário das épocas passadas:

Se a antiguidade via, no centro, a sua atitude em face do destino, se a Idade Média via a sua atitude para com Deus, se o racionalismo via a sua atitude diante da natureza, e o romantismo via a sua atitude em face das forças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político. (PISCATOR, 1968, p. 156)

O diretor admite o risco de se negligenciarem aspectos importantes da personagem e do humano a que esta se refere, mas reitera: “Se essa superacentuação do fator político [...] levar de certo modo a uma desfiguração da imagem ideal do homem, essa imagem, contudo, terá a vantagem de corresponder à realidade” (PISCATOR, 1968, p. 156).

Ele conclui esta seção do livro: “A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156).

É preciso ilustrar de que maneira se dará a nova ênfase, e o próprio Piscator nos fornece exemplos nesse sentido. Vamos nos ater ao de *Asilo noturno*, peça de Gorki (de 1902) encenada pelo diretor alemão em 1925. Este trecho, pertencente a outro capítulo do livro, intitulado “O ofício”, registra a mudança de enfoque.

Primeiro, o diretor alude às dificuldades – não técnicas, mas ideológicas e estéticas – no trato com a dramaturgia naturalista. Ele diz:

Com a peça *Asilo noturno*, patenteou-se a atualidade do teatro que estabeleceu as suas próprias leis. Gorki, nesse trabalho naturalista dos seus primeiros tempos, apresentara uma descrição de ambiente verdadeiramente típica, correspondente às condições da época, mas que, apesar de tudo, ficou limitada. Em 1925 eu já não podia pensar nas medidas de um quarto apertado, com dez infelizes, e sim apenas nas extensões dos modernos cortiços de grandes cidades. (PISCATOR, 1968, p. 96)

“O proletariado esfarrapado [ou subproletariado] começou a ser discutido como conceito. Vi-me obrigado a ampliar a peça em seus limites, a fim de apreender tal conceito” (PISCATOR, 1968, p. 96). Ele pediu ajuda ao próprio Gorki para a atualização do texto nesses termos. Não foi atendido: “Que decepção para mim, quando Gorki, a quem eu o solicitara, se recusou a dar auxílio!” (PISCATOR, 1968, p. 96).

Importa a descrição do mecanismo criado pelo diretor para dar a ver aquele quarto de albergue, habitado por dez pessoas, no contexto de uma cidade industrial nos anos

1920:

Não obstante, os dois momentos em que a peça sofreu uma mudança nesse sentido demonstraram ser também os de maior efeito teatral: o começo, o roncar e estertorar de uma massa que enche todo o palco, o despertar de uma grande cidade, o tilintar das campainhas dos bondes, até que o teto baixa e reduz o ambiente ao quarto, e no pátio o tumulto, não apenas uma pequena briga de particulares e sim a rebelião de todo um bairro contra a polícia, o levante de uma massa humana. Logo, em toda a peça, a minha tendência foi, onde possível, ampliar a dor do indivíduo elevando-a ao geral e típico do presente, e, mediante o levantamento do teto, abrir o recinto fechado para o mundo. O êxito da peça deu-me razão. [...] Do princípio político resultou um princípio igualmente certo do ponto de vista teatral. (PISCATOR, 1968, p. 96-97)

O problema das relações entre pessoa e mundo, entre aspectos psicológicos e sociais, permanece polêmico; vamos comentá-lo mais adiante.

3. De *A alma boa a Galileu Galilei*

3.1 Acerca de Brecht

Há conexões entre Piscator e Brecht. O dramaturgo colaborou com o diretor, como ocorreu em *A aventura do bravo soldado Schweyk*, quando Brecht integrou a equipe de adaptadores do romance de Jaroslav Hasek para o palco, em 1927.

O escritor atua de 1919 até a morte em 1956. Os anos do primeiro pós-guerra são ainda de niilismo, na esteira dos expressionistas. Trata-se, de todo modo, de niilismo ou pessimismo inconformista, inquieto, como em *Baal* e *Tambores na noite*, as primeiras peças.

A progressiva politização do teatro brechtiano, marcadamente de 1926 (com *Um homem é um homem*) em diante, leva à *Ópera de três vinténs* (1928) e a *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1930), feitas em parceria com o músico Kurt Weill.

Ressalta nessa mudança, do ponto de vista doutrinário, a ideia de que se pode construir o humano, para o bem e para o mal; a pessoa mostra-se moldável, como as máquinas. Descobre-se que a liberdade escapa aos indivíduos isolados; eles dependem uns dos outros para consumá-la. A necessidade política, épica, de exibir o contexto em que se movimentam as personagens, ou seja, de dar a ver o que as envolve e condiciona, então orienta a busca dos meios estéticos, os meios de expressão desse conteúdo.

O exílio, a partir de 1933, dura 15 anos (França, Dinamarca, Suécia, Finlândia, União Soviética e Estados Unidos são países por onde passou), trocando de país “como de sapatos”. Nesse período, Brecht escreve algumas de suas maiores peças: *Vida de Galileu*; *Mãe Coragem e seus filhos*; *A alma boa de Setsuan*; *O sr. Puntila e seu criado Matti*. O regresso à Europa se dá em 1948; em 1949, Brecht e sua mulher, a atriz Helene Weigel, passam a residir na Alemanha Oriental, país integrante do bloco soviético, onde fundam o Berliner Ensemble.

No início dos anos 1950, Brecht e suas peças, encenadas pelo grupo sob sua direção e levadas a países como Polônia e França, conquistam (ou reconquistam) o reconhecimento internacional que os anos de exílio haviam dificultado.

3.2 A bondade irrealizável

A comédia ou, como a designou Brecht (1992), a parábola *A alma boa de Setsuan* (1940) teve estreia brasileira em São Paulo, em setembro de 1958, encenada por Flaminio Bollini para a Companhia Maria Della Costa. Foi a primeira peça do autor a chegar ao teatro profissional no Brasil – no mesmo ano quando, em fevereiro, o Teatro de Arena abria com *Black-tie* (um pouco sem o prever) a série de espetáculos engajados que se estenderia pelo menos até o final dos anos 1970.

Os procedimentos épicos característicos de seu modo de escrever e de pensar o teatro lá estão, e já se faziam notar em *A exceção e a regra*, peça breve de 1930, a primeira obra do dramaturgo a ser encenada no Brasil, em 1951, essa em caráter amador¹³. Terá havido outras montagens mais cedo, nos anos 1940, feitas aqui por alemães emigrados, de que não ficaram registros.

Enumero alguns daqueles procedimentos, porventura os principais em *A alma boa*: a fala endereçada diretamente ao público, quando o ator suspende o discurso dramático, quebrando a parede imaginária (e convencional) que o separa dos espectadores; as canções, que não precisam de aviso ou justificativa realista para acontecer e têm a tarefa de comentar as situações; e ainda, ressalvado ser esta uma prática tradicional nas comédias, a inverossimilhança deliberada, a licença poética (e popular), nesse caso com o uso do disfarce.

¹³ A montagem dessa que é uma das “peças didáticas” do autor se fez em São Paulo, pela Escola de Arte Dramática, tendo sido dirigida por Alfredo Mesquita.

A protagonista Chen Te, moça generosa, se converte sempre que necessário no implacável Chui Ta, seu suposto primo, sem que as demais personagens deem pela metamorfose. Em atmosfera cômica que, no entanto, ganha densidade em determinados momentos, Chen Te transforma-se no primo pragmático e, se preciso, mau.

Um quarto mecanismo é o de remontar ao passado (ainda que próximo), quando as personagens recordam situações que serão, a seguir, representadas: o que então se vê em cena corresponde a algo que já ocorreu, usando-se o tempo típico das narrativas, o passado. A ação, por esse processo, *distancia-se* do espectador; imagina-se que, assim, ele poderá apreendê-la melhor.

São modulações de ponto de vista: podemos caracterizar dessa forma o recurso específico de remissão ao passado e também, de modo geral, os demais processos de distanciamento épico.

O enredo apoiado na fantasia, ou melhor, no qual a fantasia tudo sanciona, inicia-se com a chegada de três deuses à capital da província chinesa de Setsuan. As divindades abordam o vendedor ambulante Wang, modesto negociante de água, e lhe perguntam por uma possível boa alma. Pessoa caridosa, nas imediações, é coisa rara ou inexistente; o ambiente, malgrado o aspecto gaiato, marca-se por egoísmo e indiferença. Sobreviva quem puder. Setsuan é síntese do mundo, naturalmente.

Depois de rápida pesquisa, os deuses chegam à prostituta Chen Te, que cede seu quarto e os hospeda por uma noite, para isso deixando de receber um cliente com quem havia marcado encontro. Gratos pela acolhida, os deuses se despedem presenteando-a com certa soma que lhe permitirá a abertura de um pequeno negócio, uma tabacaria. Ela terá então a oportunidade de vida menos dura.

É a “fábula da bondade impossível”, como já se disse (*A exceção e a regra* toca em tema similar). O ambiente precário, em que há carências de toda sorte, conspira contra as atitudes benévolas de Chen Te. Sua loja logo se enche de desempregados e pedintes, hóspedes que, no entanto, não se mostram agradecidos ou solidários com a anfitriã. Segundo diz Chen Te, a necessidade obceca essas pessoas; a fome as idiotiza (mas também as torna ladinas e calculistas). Ao mesmo tempo, a proprietária do imóvel alugado pela moça exige seis meses de pagamento adiantado. E o amante que lhe aparece por acaso, por quem ela se apaixona, tampouco tem caráter, só interesses.

A solução é recorrer a Chui Ta, o primo no qual a moça se traveste, disfarce que lhe permite proteger a si própria, mas também a faz mais severa (ou sovina) do que deveria, mais atenta às próprias inclinações do que aos direitos alheios – como ao deixar de devolver um empréstimo a velhos comerciantes, dívida saldada tardiamente. Enfim, a ser má.

Aqueles procedimentos épicos – a deliciosa inverossimilhança, as canções, as falas diretas ao público, algumas das ações postas no passado – servem bem ao que Brecht pretende indicar: o mundo é pérfido, e precisamos mudá-lo. A peça, anote-se, tem 10 quadros, somados a entreatos que se destinam a comentar as ações. Entreatos nos quais também transcorrem brevíssimas histórias, como a da visita dos deuses, em sonho, ao aguadeiro Wang.

Quando age conforme a necessidade de sobreviver naquele contexto de anomia moral, Chen Te é obrigada a assimilar os seus valores e práticas. Não consegue limitar-se a fingir, mas compulsoriamente incorpora a personagem que criou, como que contaminada pelo ambiente e pelas relações nele estabelecidas – entre outras providências, torna-se um capitalista impiedoso. O ator (Chen Te) desaparece na *personagem* (Chui Ta), é como que engolido por ela; a consciência submete-se ao jogo. A peça alude a um processo psicológico e social que tende a ocorrer com a maioria das pessoas sob certas circunstâncias.

Para superar a situação, a de que não é possível ser bom – para sobreviver é preciso apagar os sentimentos solidários –, deveríamos agir coletivamente, encontrar soluções coletivas para problemas que também o são.

A história deságua numa cena de tribunal na qual Chen Te, descoberto o seu disfarce, será julgada; mas o magistrado regular foi substituído (à sorrelfa!) pelos deuses. Eles julgam com indulgência, mas depois se despedem, desobrigando-se de ajudar a moça a resolver seus problemas... Os deuses, enfim, se omitem; não eram mesmo grande coisa.

A fala em versos que encerra a peça exorta a buscar alternativas:

Para esse horrível impasse, a solução no momento
Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento
Até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente
Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...
Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!
Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver! (BRECHT, 1992, p. 185)

Esse apelo aos sentimentos do espectador (não estávamos num drama avesso à empatia?) pode parecer fora de lugar. Lembremos, contudo, que o ano é 1940, a França foi ou será em breve invadida pela Alemanha nazista; fase de esperanças escassas, afinal. O que explica o apelo.

3.3 Coragem

Se o tempo em que transcorre o enredo de *A alma boa de Setsuan* é de alguns meses (poucos meses menos que os da gravidez de Chen Te), em *Mãe Coragem e seus filhos* (1939)¹⁴ acompanhamos a personagem-título por 12 anos. A primeira montagem brasileira do texto foi realizada pelo grupo Novo Teatro de São Paulo, sob a direção de Alberto D'Aversa, em 1960.

Mãe Coragem é a mascate que, com os filhos Eilif, Queijinho e Kattrin, percorre a Europa em sua carroça-bazar, vendendo todo tipo de quinquilharias. Assistimos a momentos relativos a mais de uma década de sua vida durante a Guerra dos Trinta Anos, que opôs católicos e protestantes no século XVII. Ela perde os filhos para a guerra, um a um. Apesar do tema áspero, a chave geral da peça é a da comédia – ou será mais adequado falar em tragicomédia.

A história é contada em ordem cronológica (não há *flashbacks*), mas as cenas saltam no tempo: frequentemente ocorre grande intervalo entre os episódios. A visão que temos das ações é objetiva; sabemos das personagens o que elas nos revelam por seu comportamento, salvo pelos letreiros que precedem os quadros e antecipam o teor das ações.

Se as cenas dispostas de forma objetiva remetem ao estilo dramático, os saltos no tempo e os letreiros (que elidem efeitos de suspense), em contrapartida, constituem traços épicos. Tais saltos permitem acompanhar a vida de Coragem evitando que nos atenhamos apenas a momentos diretamente inter-relacionados, como nas peças que se valem da concentração dramática. As relações de causa e consequência entre as cenas persistem, mas diluídas, privilegiando-se a soma das ações com vistas ao quadro amplo.

As passagens retiradas de período largo oferecem uma percepção panorâmica da trajetória de Coragem; temos a visão do contexto em que se dá essa trajetória. Assim, não apenas as personagens, mas também as circunstâncias que as condicionam delineiam-se

¹⁴ Brecht (1991a).

com clareza.

Coragem aparece pela primeira vez em 1624 e dela nos despedimos em 1636. Esse traço épico, relativo ao recorte das cenas, acha-se reforçado tanto pelos dizeres que precedem os episódios, resumindo o seu conteúdo, quanto pelas canções, destinadas a ilustrar ou a comentar os eventos.

Algumas vezes as músicas aparecem dramaticamente justificadas. Um exemplo: Coragem e o Cozinheiro cantam a “Canção de Salomão, Júlio César e outras grandes figuras” para sensibilizar os moradores de uma casa em frente à qual eles chegam, famintos (o que se dá no episódio nono, dos 12 que integram a peça).

Mas podem ocorrer sem que delas haja necessidade dramática (ou seja, sem que haja relação de causa e efeito entre ação e música), segundo se vê logo no início da peça, quando a personagem apresenta-se cantando ao Recrutador e ao Sargento. Uma das tarefas da música nesse caso é a de assinalar, de saída, o caráter não realista, ao menos não estritamente realista, da história e dos meios mobilizados para mostrá-la, dos quais se valem Brecht e as colaboradoras Elisabeth Hauptmann e Rosemarie Hill.

Destaco o momento de desespero quando Coragem perde o filho Queijinho, depois de regatear o valor do resgate que exigiram para não o matarem, no terceiro episódio; a sovinice desvairada com que ela se recusa a entregar camisas que servirão como ataduras para salvar a vida de camponeses, feridos durante o conflito, no quinto episódio; e ainda a atitude heroica de Kattrin, fazendo barulho para que os habitantes da cidade luterana de Halle acordem e reajam ao iminente ataque dos católicos, no décimo primeiro. Kattrin é morta, mas salva a cidade, passagem comovente que contraria a noção de um teatro épico adversário das emoções.

A peça apresenta retrato ao mesmo tempo denso e divertido da cabeça-dura Mãe Coragem, que faz do conflito, e das carências que ele engendra, o seu ambiente e a sua fonte de ganhos. Brecht ironiza a guerra e seus motivos, criticando-os em diversas falas; veja-se o diálogo entre Mãe Coragem e o Capelão no sexto episódio. Lê-se ao final do segmento:

CAPELÃO - O General está sendo enterrado: é um momento histórico!
MÃE CORAGEM - Para mim, é o momento histórico em que minha filha ia perdendo um olho. Com isso, ela fica meio estragada: vai ser difícil arranjar um homem, ela que gosta tanto de crianças... E é muda também por causa da guerra, porque, quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa

pela goela adentro. Eu nunca mais vou rever o Queijinho, e só Deus sabe onde o Eilif está. Maldita seja a guerra! (BRECHT, 1991, p. 254)

3.4 Galileu e a responsabilidade da ciência

A peça *Vida de Galileu* (1939)¹⁵ conta a história do físico e matemático italiano Galileu Galilei (1564-1642), da maturidade, aos 46 anos, à velhice. Procede por meios simultaneamente dramáticos e épicos; ou seja, a peça os agrega e combina. Sua primeira montagem brasileira se deu em dezembro de 1968, pelo Teatro Oficina, sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa.

A ênfase posta sobre a trajetória do indivíduo Galileu, em seu conflito com as autoridades do tempo – a Igreja e seus representantes, que cerceiam a liberdade de pesquisa –, é de tipo eminentemente dramático. O amplo predomínio do diálogo, como processo de exposição das situações, é também de índole dramática.

São épicos, por sua vez, os letreiros que antecipam o teor das cenas, cenas essas precedidas também por versos, em geral bem-humorados. Mostra-se épica, ainda, a amplitude dos eventos, que transcorrem por cerca de três décadas, passando por três cidades, Pádua, Florença e Roma.

A história poderia ter desfecho descendente com a sujeição de Galileu às interdições da Igreja, o que resultaria anticlimático; mas ascende ao final com a entrega, a Andrea Sarti, dos *Discursos* escritos pelo astrônomo – proibido de publicá-los por seus tutores, o cientista produz cópia desses textos às escondidas. Seu discípulo Sarti vai divulgar os *Discursos* na Holanda, onde existe (alguma) liberdade de expressão.

A longa fala que aparece ao final, simetricamente correspondente a outro “bife”, dado logo no início da peça, tem caráter lírico e político ao mesmo tempo: condensa as esperanças de um homem, relativas não apenas à sua felicidade particular, mas à da humanidade.

Brecht celebra o conhecimento – conhecimento solidário, posto a serviço das pessoas e não contra elas. Assim, ressalta a responsabilidade que se deve esperar, ou exigir, dos cientistas e dos intelectuais de modo geral, artistas incluídos, naturalmente.

¹⁵ Brecht (1991b).

Alguns terão visto a peça como um recuo, porque centrada num grande indivíduo, à maneira dramática tradicional. Pode-se ponderar: o que se vê é uma consciência em luta com os limites impostos pela época – luta que o protagonista, mais anti-herói do que herói, a certa altura se recusa a travar.

Se o propósito fundamental do teatro épico consiste em apresentar o contexto e o peso que este tem na vida dos indivíduos, também essa peça de Brecht faz ver as circunstâncias dentro das quais a personagem se move.

Verdade, há certa ênfase sobre o homem Galileu. Em contrapartida, acham-se claramente delineados a mentalidade dogmática (às vezes alegremente dogmática) e os interesses contrários ao desenvolvimento da ciência. Também se desenha o perfil dos inquisidores, ferozes inimigos de filósofos e cientistas independentes, que então mal começavam a se emancipar da tutela da Igreja.

Falaremos um pouco mais de *Galileu Galilei* adiante, ao tratar da montagem feita pelo Oficina em 1968.

4. A palavra dos críticos

Cito passagens de artigos de Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski em abono das ideias que apresentarei sobre o épico e sua recriação brasileira.

De Magaldi, temos por exemplo o artigo sobre “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (1966), recolhido em *Amor ao teatro* (2014); de Almeida Prado, o artigo sobre “Arena conta Tiradentes” (1967) em *Exercício findo* (1987); de Michalski, a crítica a “O rei da vela” (1967) em *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* (2004).

Sábado Magaldi (2014, p. 32), acerca do *Bicho*, espetáculo do Grupo Opinião, escreve:

Como antecedentes, a peça tem sem dúvida *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, sobretudo o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, nos dois heróis populares, e o vigor instintivo da *Ópera de três vinténs*, entre outras obras de Brecht, além da nossa literatura de cordel. A assimilação dos mais variados processos do teatro moderno, porém, resultou numa forma nova e autêntica, fundindo os recursos populares e algumas requintadas expressões intelectuais.

Décio de Almeida Prado (1987, p. 167) abre seu artigo sobre *Arena conta Tiradentes* da seguinte forma:

O teatro épico de Brecht – mas revisto pela malícia e pela malandragem brasileiríssima de um Silveira Sampaio. O teatro político de Piscator – mas transformado numa comédia musicada que daria provavelmente prazer a Artur Azevedo. Um pungente drama histórico sobre um mártir da nacionalidade – mas contado em boa parte na linguagem da gíria popular de nossos dias.

O crítico salienta, ao mencionar esses traços, “a variedade e a diversidade” de *Tiradentes*, “essa tensão dialética entre a emoção e a sátira, entre o empenho da sensibilidade e o recuo proporcionado pelo pensamento crítico, que lhe define o caráter e a tonalidade” (PRADO, 1987, p. 167-168).

Adiante comenta o trabalho dos intérpretes, dizendo sobre Guarnieri: “Gianfrancesco Guarnieri, narrador e personagem, dá o tom do espetáculo, estabelece a relação entre os diferentes registros, percorrendo-os com impressionante afinação e versatilidade. É o *meneur de jeu*, o eixo em torno do qual o espetáculo gira” (PRADO, 1987, p. 170). O autor afirma ainda:

Roupas e cenários de Flávio Império, amparando poderosa e discretamente o funcionamento do espetáculo. Músicas de Théo Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A nós, leigos, pareceu de boa qualidade, contribuindo para a criação de um ‘musical’ brasileiro, que se vai formando entre nós com características bem distintas das do seu congênera norte-americano mas com a mesma força de atração junto ao público. (PRADO, 1987, p. 170)

Por fim (ao menos por ora), temos as observações feitas por Michalski acerca de *O rei da vela*, espetáculo do Teatro Oficina. Destacamos esta passagem:

O elenco, no seu conjunto, faz prova de uma fantástica desinibição e soltura, sustentando com firmeza o tom de representação desenfreada, quase selvagem. Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente criticado e estilizado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Treme pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações, mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo. (MICHALSKI, 2004, p. 109-110)

Três dos principais críticos daquele momento percebiam que então se formulava um novo gênero - ou uma nova e singular maneira de abordar o velho gênero dos musicais, ligada a um moderno estilo brasileiro de estar em cena¹⁶.

[Fim da primeira parte do artigo “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira”]

Referências

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE - Uma história de paixão e consciência**. Entrevistas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, n. 378. Rio de Janeiro: SBAT, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. In: _____. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.

BRECHT, Bertolt. Vida de Galileu. In: _____. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b.

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: _____. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 7. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. In: _____. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 4. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

CALLADO, Antonio. Pedro Mico. In: _____. **A revolta da cachaça - Teatro negro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GOMES, Dias. **O rei de Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁶ Outros comentaristas podem ser mencionados a esse respeito, como é o caso de Maria Helena Kühner, que no livro *Teatro em tempo de síntese* escrevia que “libertação e renovação já são tônicas do século”, sobretudo “para quem sofre na pele os problemas do colonialismo e da ditadura”, e relacionava aqueles valores à voga dos musicais, “uma das tendências mais interessantes da atualidade” (KÜHNER, 1971, p. 49).

- GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. **Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. In: _____. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. Seleção e prefácio: Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global, 1986.
- GULLAR, Ferreira; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- MAGALDI, Sábado. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARQUES, Fernando. Teatro respondeu à ditadura com musicais. **Teatrojornal**, 31 mar. 2014. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2014/03/teatro-respondeu-a-ditadura-com-musicais/>. Acesso em: 15 set. 2020.
- MICHALSKI, Yan. Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Organização: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 34. edição/13. reimpressão. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais valia vai acabar, seu Edgar. In: _____. **Oduvaldo Vianna Filho - 1. Teatro**. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018.
- WILDER, Thornton. **Nossa cidade**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Submetido em: 10 out. 2020

Aprovado em: 21 dez. 2020