

Jorge Andrade e o Teatro Moderno no Brasil: uma revisão de alguns acertos e muitos equívocos.

Doutorando Berilo Luigi Deiró Nosella¹ (UNIRIO)

Resumo:

A partir de Peter Szondi e de Décio de Almeida Prado, quais os problemas em se conceituar e contextualizar o Teatro Moderno no Brasil? Tal dificuldade se daria por um “deslocamento” histórico nos moldes apontados por Roberto Schwartz. O Drama Moderno se inicia na segunda metade do século XIX; já nosso teatro moderno só se inicia na década de 40, com a encenação de Vestido de Noiva. No caso da dramaturgia brasileira, essa questão ganha força e pertinência se pensarmos que, como gênero literário, ela não foi devidamente tratada pela nossa historiografia literária no que concerne à Formação de uma Cultura Literária Nacional, ou seja, enquanto literatura moderna no século XIX. Mesmo obras do século XX, como O Rei da Vela de Oswald de Andrade, tiveram que esperar décadas para ganhar o palco. Portanto: Como denominar Moderno um autor, como Jorge Andrade, que produz suas obras fundamentais na década de 60? Qual a importância desse autor para consolidação da formação de uma “identidade brasileira moderna” tão tardiamente?

Palavras-chave: Teatro Brasileiro Moderno, Drama Moderno, Jorge Andrade, Modernismo.

Introdução

A modernidade é em si um momento de crise, um momento de ruptura, de crítica, de “destruição”, do tempo anterior. A idéia de Vanguarda, como *Avant-Garde*, o pelotão que avança na ponta-de-lança do exército a fim de, a partir da “destruição” desenfreada, abrir caminho para os que o seguem, é a idéia moderna. O homem moderno traz em si esse sentimento, essa missão. Avançar, derubar os alicerces de um mundo velho e rançoso a fim de que, das cinzas, um novo homem nascesse e o exército que o seguia construísse o novo mundo.

Construir era a motivação da “destruição”, abrir caminho. A modernidade é o fruto da própria crise de um mundo que se encontra em seus estertores e que, portanto, precisava ser substituído. O movimento da modernidade é o movimento da destruição do antigo, do velho, a crítica feroz das formas e dos padrões políticos, econômicos e culturais.

Todo o modernismo se encontra numa relação dialética entre o velho e o novo, busca sua relação com a tradição enquanto caminha impetuoso para o futuro. Obviamente, se há nesse processo histórico da modernidade pontos comuns, convergentes, não significa que não haja diferentes modos dessa relação dialética se apresentar em cada autor e artista moderno. Talvez, um dos primeiros problemas em definir modernidade já se instale aí, na falsa crença da existência de uma única modernidade:

Todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização. Em países relativamente avançados, onde a modernização econômica, social e tecnológica é dinâmica e próspera, a relação entre arte e pensamento modernistas e realidade circundante é clara, mesmo quando – como vimos em Marx e Baudelaire – essa rela-

ção é também complexa e contraditória. Contudo, em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslanchou, o modernismo, onde se desenvolve, assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos. (Berman, 1986. p. 223-224)

Sem nos alongarmos em todo um histórico da utilização dos termos modernidade, moderno ou modernismo¹, apenas afirmemos que, mais do que uma realidade concreta bem definida, tanto histórica quanto geograficamente, encaramos a modernidade como uma categoria narrativa. Seria mais apropriado falarmos de modernidades “criadas” como narrativas históricas para definir toda e cada situação histórica e geograficamente específica.

Não se trata, obviamente, de dizer que a idéia de modernidade é, portanto, e categoricamente falsa. Nem mesmo de dizer que, havendo uma multiplicidade de modernidades, essa se fragmente em suas particularidades de tal forma que se possa até mesmo negar a existência da modernidade. Dizer isso significa dizer que, apesar de tudo, há a possibilidade de definir minimamente aspectos gerais e comuns que definem um conjunto de narrativas como modernidade. É daqui que se inicia a presente comunicação.

Antes de tentarmos minimamente definir aspectos comuns e definidores da modernidade, temos que clarificar a trajetória narrativa seguida, como opção, por este trabalho, ao tentar concluir tais aspectos. Trata-se da trajetória comumente conhecida como Teoria Crítica, ou melhor, e mais abrangente, Marxismo Ocidental: Gramsci, Lukács, Benjamin, Adorno e Szondi, entre outros.

Seguindo essa tradição, num percurso que não caberia no curto espaço desta comunicação, o período histórico da modernidade se definiria a partir das tensões dialéticas internas específicas deste período. No caso, estas tensões se definiriam muito claramente nas relações sócio-econômicas inauguradas com o nascimento do capitalismo. Como narrativa, a nossa se interessará em perceber quais tensões, a partir das sócio-econômicas, se apresentam numa categoria naturalmente gerada da própria noção de modernidade: o modernismo enquanto categoria estética. Mais precisamente, um possível modernismo teatral.

1 O Drama Moderno e o Teatro Brasileiro Moderno

Poderíamos perceber três tensões dialéticas fundamentais agindo no seio do modernismo: a tensão entre a tradição e o novo (no caso teatral, tensão entre o dramático e o épico²); a tensão entre a arte e a vida (no nosso caso entre o palco e a platéia³); e por fim, a tensão entre o local e o universal (tensão entre uma possível essência regional própria e as idéias internacionais, universais, que se expandem da Europa para o mundo⁴).

¹ Para esse histórico ver Jameson (2005) e Aron (1993).

² Poderíamos entender esta tensão como uma luta pela ruptura com o realismo. Szondi (2001), por exemplo, define o elemento épico como o elemento de quebra da autonomia objetiva do drama do século XVIII.

³ Importante perceber que também essa tensão se coloca como uma quebra com os preceitos do teatro realista do século XVIII.

⁴ Novamente a tentativa de quebra com os preceitos realistas. Para compreensão dessa relação, ver o choque entre o local e o universal na dramaturgia de Luigi Pirandello, analisado em minha dissertação de mestrado (Nosella, 2007). O local se apresenta para a modernidade, vivendo o início do processo de expansão das fronteiras geográficas no decorrer do século XIX, como o real, o tangível, aquilo que é conhecido e que se domina; já o universal, se apresenta naquele momento como o intangível, o desconhecido. Isso explicaria os julgamentos de um pensador como Gramsci, e vários outros marxistas do início do século, quanto ao moder-

Entre as três tensões é possível estabelecer relações que condensam a essência do modernismo cultural e estético ou do que poderíamos chamar, para falar com Szondi, de drama moderno. A tradição estética, no caso teatral, se refere fundamentalmente à tradição do drama do século XVIII que, como Szondi já explicita se inicia no Renascimento e diz respeito diretamente à ascensão da burguesia como classe econômica, e mais tarde politicamente dominante. Tradição, essa, de forte cunho realista que tem como característica a pontuação de limites bem definidos do estético, ou seja, do dramático. Daqui já se pode vislumbrar claramente sua relação com as outras tensões, ou seja, uma definição muito clara dos limites do estético quanto à referencialidade com a vida e com a realidade restrita geográfica e temporalmente. Em contrapartida, o outro pólo dialético da tensão estaria no novo, compreendido com negação da tradição, conseqüentemente, uma busca por uma expansão dos limites do estético em direção à vida e a uma visão de mundo mais universal.

Os dois grandes primeiros movimentos modernistas no teatro são, dessa forma, o Naturalismo e o Simbolismo, e não é preciso alongarmo-nos, pois quase todos os livros de história do teatro localizam nestes o nascimento do teatro moderno (ou drama moderno). Poderíamos considerar estes dois movimentos artísticos como duas faces de uma mesma moeda: a moeda é o modernismo⁵. Tanto um quanto outro quebram a noção de representação enquanto “retrato”, plantando a semente da explosão dos limites do estético; tanto um quanto outro olham para suas realidades mais próximas, porém procurando elevar, através de modificações formais no discurso estético, estas realidades a níveis acima delas, níveis universais; tanto um quanto outro questionam as relações entre palco e platéia, ou seja, entre arte e vida. Exatamente aqui, não se trata de dizer que são iguais, mas sim que são ambos modernos.

Feito essa introdução, olhemos agora para o caso brasileiro. Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* (2001), apresenta como característica fundamental, do que poderíamos chamar de teatro brasileiro moderno, o choque (ou seja, a tensão) entre o local e o universal. De fato, nosso teatro moderno nasce quando começamos a tentar descobrir algo que se chamou, em todo decorrer do século XX, de teatro brasileiro, mesmo que o fizéssemos a partir de modelos estrangeiros.

No caso do Brasil, essa questão é muito interessante, porque na verdade, esse momento de nascimento do teatro moderno brasileiro se confunde com o nascimento do próprio teatro brasileiro. Basta lembrarmos algumas palavras de Gonçalves de Magalhães no prefácio à peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, cuja estréia em 13 de março de 1838, é considerada como o nascimento do teatro brasileiro (ou pelo menos um dos muitos nascimentos): “Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e a única de assunto nacional.”⁶ Entender esse fenômeno é muito simples e fundamental para compreendermos um possível primeiro equívoco em nossa historiografia. O Brasil nasce moderno. O mito de Macunaíma, essa nação que já nasce adulta, não é à toa. Dessa feita, é um equívoco pensarmos que até 1943 o teatro brasileiro não é moderno e, apenas como um bebê, nasce fora de hora e tem que crescer mais rápido que os outros, corre contra o tempo pra se modernizar também. Pensar que, o fato do Brasil estar produzindo, em termos teatrais, um Anchieta quase contemporaneamente ao surgimento de um Shakespeare na Inglaterra, é atraso histórico, é nosso primeiro grande equívoco. Se aqui temos Anchieta, isso é fruto das tensões características da modernidade, ou seja, é fruto da criação de uma narrativa

nismo, percebendo se caráter inovador e revolucionário positivo, mas apontando certa tendência a uma abstração irrealista, negativa.

⁵ Bornheim, em seu livro *Brecht: A Estética do Teatro*, contrapõe, como essas duas faces do teatro moderno, o naturalismo e o expressionismo. Isso se dá por conta da filiação de Brecht, assunto central do livro, com o expressionismo, mas no fundo ele está falando da mesma coisa.

⁶ Apud Magaldi (2001 : p. 35).

moderna própria para o Brasil enquanto colônia européia. Uma modernidade com suas especificidades, mas ainda uma modernidade⁷.

2 Dois Andrades e um Rodrigues se perguntam (afirmam): já somos modernos?

Poderíamos continuar e, dessa mesma forma, revisar e repassar uma infinidade de outros equívocos. Mas aí não chegaríamos nunca ao nosso ponto da questão, o que de fato é provável que aconteça. A questão é simples: se *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues é considerado o nascimento de nosso teatro moderno por muitos teóricos e historiadores de nosso teatro, como ficariam, na constelação de nosso modernismo, peças como *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, ou *As Confrarias* e *O Sumidouro*, de Jorge Andrade? E isso apenas para selecionar dois exemplos caros a nós, senão a lista poderia ser grande. Poderíamos arriscar algumas respostas: primeiro que a razão maior desse marco se dá muito mais por conta da encenação de Ziembinski do que necessariamente do texto de Nelson, enquanto o texto de Oswald só encontrou o palco mais de 20 anos depois e os textos de Jorge Andrade só foram escritos mais de 20 anos depois e ainda não encontraram os palcos. Porém, isso seria uma injustiça com Nelson Rodrigues, que é sim um dos grandes dramaturgos de nosso modernismo. Também não explicaria porque, como dramaturgo, ele ganhou esse título de fundador de nosso modernismo. Uma segunda tentativa poderia ser afirmarmos que, uma obra dramática só se realiza de fato quando encontra o palco. Assim, por uma feliz coincidência, o *Vestido de Noiva* encontrou Ziembinski e nosso teatro moderno nasceu. Dois problemas no caso. Primeiro: não é incomodo uma casualidade como fator motriz do nascimento de nosso modernismo teatral? E se assim fosse, poderíamos afirmar que Oswald de Andrade só não ocupa hoje o lugar de fundador de nosso teatro moderno só porque seu texto não encontrou um diretor estrangeiro tão competente como Ziembinski. Segundo problema, já esboçado no primeiro: o fato de Ziembinski ser estrangeiro e, portanto, a modernidade da encenação de o *Vestido de Noiva* não ser propriamente nossa, diminuiria o brilho de um momento tão importante em nossa historiografia?

É nesse ponto que a pesquisa que aqui se propõe se inicia. A preocupação, temos de admitir, se volta a respeito da nossa modernidade dramática, porém não podemos esquecer que a dramaturgia, para ter uma relevância para a área de estudos teatrais, tem que ser encenada. Portanto, não pode ser vista fora desta perspectiva. Por isso, é crucial pensar em textos tão fundamentais para a fundação de nosso modernismo como *O Rei da Vela* ou *As Confrarias* e o *Sumidouro*, ambos tão fortes enquanto proposta moderna dramática e ao mesmo tempo tão distantes no tempo de sua possibilidade de realização cênica.

Para analisar bem rapidamente esta questão, olhemos para as obras de Jorge Andrade, ainda não encenadas. Vejamos o que Décio de Almeida Prado diz sobre elas em *O Teatro Brasileiro Moderno*:

A ruptura com o realismo, contudo, só se consuma no fecho do ciclo, com *O Sumidouro* e *As Confrarias*. Enquanto metateatro, ambas as peças falam sobre o teatro, como um espelho que refletisse também a si mesmo e não apenas a realidade. E enquanto textos épicos, ou epicizantes, não vacilam, mormente o primeiro, em aproveitar os mais modernos recursos cenográficos, como preconizava Piscator: pro-

⁷ Trata-se de olhar a nossa história (local) de maneira totalizante em relação à história internacional (universal). O Brasil, enquanto colônia, apresenta peculiaridades quanto ao seu desenvolvimento socioeconômico, mas não deixa de estar inserido no momento histórico do capitalismo (modernidade). O próprio fato de ser colônia é reflexo dessa conjuntura internacional.

jeção de *slides*, de filmes, de tudo o que faça o palco narrar, completando a ação. Jorge Andrade, se não se convertera ao brechtianismo, já não podia dar-se o luxo de ignorar as vantagens oferecidas por um sistema que permite discutir, por sobre as querelas individuais, as grandes questões históricas. Aos poucos, o social suplantara o psicológico, o teatro político impusera-se ao realista, dando a última palavra (através de Marta) ao povo, e não aos fazendeiros mineiros ou aos aristocratas mais urbanizados de São Paulo.

Resta saber se o escritor paulista não se prejudicou um pouco com essa evolução. As últimas peças do ciclo envolvem projetos tão grandiosos, pedem número tão grande de atores e tal aparato cênico, que deixaram de ser representáveis, pelo menos de momento, por um teatro pobre como o nosso. De outra parte, ele sobrecarregou tanto o texto de segundas intenções, de alusões mais ou menos recônditas, de informações dadas de raspão, obliquamente, que é o caso de se perguntar – só a representação nos daria a resposta – se não comprometeu às vezes o essencial, obscurecendo a linha de desenvolvimento do enredo. (Prado, 2001, 96)

Rapidamente, revisemos alguns pontos nessa passagem de Décio. No primeiro parágrafo fica claro o ápice de modernidade que Jorge Andrade atinge nas obras em questão. Estão lá presentes todas as tensões dialéticas do modernismo expostas e em larga escala no modelo metateatral apresentado pelo autor nessas obras finais do ciclo (estamos falando em 1969)⁸. Porém, é interessante pensar que no segundo parágrafo Décio acusa esse mesmo modernismo exacerbado (exacerbado para ele, Décio) como prejudicial. Mais interessante ainda é a justificativa, nessa lógica, dada por Décio para a não encenação das mesmas. Ou seja, a própria modernidade cênica da dramaturgia de Jorge Andrade seria o *mea culpa* de sua impossibilidade de encenação. Argumento que nos parece excessivamente fraco, porém pertinente para pensarmos alguns pontos.

Num primeiro plano imediato (e, porque imediato, mais superficial) poderíamos concluir que, seja por questões históricas ou simplesmente sócio-econômicas, o Brasil não está pronto para realizar cenicamente nosso modernismo dramático. Fato que seria justificado, na encenação moderna de *Vestido de Noiva*, realizada 26 anos antes, pela nacionalidade estrangeira de Ziembinski. Porém, no mesmo ano de 1969, Zé Celso Martinez Correa realiza a encenação, altamente moderna, de *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, o que complicaria e nos obrigaria a aprofundar o raciocínio. Outra tentativa menos imediata, é pensarmos que a nossa própria crítica, no caso a de Décio, ainda não estava preparada para pensar nosso modernismo em termos modernos, ou seja, nossa crítica na verdade não era ainda moderna (e temos dúvida de que o seja hoje)⁹. Se assim for, podemos partir daí para uma análise mais cuidadosa desses desencontros de nosso modernismo.

Sabemos que o Brasil, como nação colonial, ao mesmo tempo em que nasce moderna, tem um processo de modernização particular. Isso se dá no plano da construção do Brasil como sociedade em suas relações político-econômicas e se reflete de forma muito precisa em nosso modernismo estético. Basta lembrarmos a noção de “torcicolo cultural” levantada por Roberto Schwarz quanto à nossa literatura, e transpormos para a nossa dramaturgia. Ao fazermos essa transposição da literatura para a dramaturgia, temos que pensar nas relações desta com o palco, assim, poderíamos arriscar que, em termos literários, nossa dramaturgia segue um determinado fluxo de formação nacional e moderna que, porém, tropeça na sua subida para o palco. Assim, tanto a modernidade literária de Oswald, quanto à de Nelson (pensemos especificamente em *Vestido de Noiva*) e quanto à de Jorge Andrade seguem um fluxo de encontro com a “dramaturgia brasileira”, ainda nos modelos ambicionados por Gonçalves de Magalhães, lá atrás. O encontro da metateatralidade por Jorge Andrade,

⁸ Poderíamos ainda acrescentar a profunda ligação que essas obras, principalmente *As Confrarias*, apresentam com nosso momento histórico, a ditadura militar que o Brasil vivia naqueles tempos.

⁹ Ver Iná Camargo Costa “A Resistência da Crítica ao Teatro Épico” (1998)

como um espelho de nossa história (mais ainda como espelho de nossa busca por uma história, já levantando a lebre de que somos um país sem história própria, conclusão altamente moderna), poderia ser apresentado de fato como coroamento de nosso modernismo (saliento, novamente, sem medo de me tornar repetitivo) dramaturgico.

Vicente: Está rindo de mim?

Fernão Dias: Não sou sua personagem?

Vicente: Que tem isto?

Fernão Dias: É você quem me faz rir. Incomodo?

Vicente: Não. Já é uma grande coisa quando rimos de nós mesmos!

Fernão Dias: (*Pausa*) Isto que dizia também serve para você?

Vicente: Não saí à procura de minas.

Fernão Dias: Saiu à procura de quê?

Vicente: É o que tento descobrir.

Fernão Dias: Como pode descobrir o que não sabe?

Vicente: Será que você sabia?

Fernão Dias: Procurei pedras.

Vicente: Foram mesmo as pedras? Com mais de setenta anos, para que lhe servissem?

Fernão Dias: Não sei. Mas estou aqui para isto. Que poderia deixar aos outros, além das minhas pedras? É o que precisam. Abri caminhos e provei que a mata podia ser conquistada, que a gente acaba encontrando o que procura. Acha pouco?

Vicente: Não.

Fernão Dias: Determinação está é dentro da gente. Vou deixar p'ra todos uma serra que brilha mais que o sol.

Vicente: É capaz!

Fernão Dias: Duvida?

Vicente: Nem um pouco. De uma pessoa como você pode-se esperar tudo.

Fernão Dias: Sabe qual é o seu mal? Fala demais! Faça.

Vicente: É o que deseja?

Fernão Dias: (*Em guarda*) Por que, eu?

Vicente: Porque quando faço, é que você vive.

Fernão Dias: E quando vivo, é que deixa de falar.

Vicente: E assim caminhamos juntos, presos ao mesmo erro.

(Jorge Andrade, 2007 : 576)

Esse encontro é a própria busca, nossa busca histórica, uma busca a nós mesmos. Nesse processo, a procura se torna tão valiosa quanto o encontro, se torna o próprio encontro. Assim, nosso inacabamento moderno é nossa própria modernidade, se torna nós mesmos, um país moderno a procurar sempre sua modernidade. É a busca da verdade que, não uma verdade absoluta mas interpreta-

tiva, portanto múltipla como as narrativas da modernidade. A metateatralidade de Jorge Andrade é a busca de uma nova narrativa de nossa modernidade.

Fernão Dias: Deixe-me morrer em paz.

Vicente: Depois que se duvida do que procuramos tanto, ninguém morre em sossego.

Fernão Dias: Porque começar pelo fim?

Vicente: Porque se trata de sua vida e precisa voltar dentro dela. Estou diante de você, porque voltei dentro da minha. Podemos vê-la, inteira, no instante de morrer.

Fernão Dias: Ver para quê?

Vicente: Para Salvá-lo da mentira. Deseja viver só na imaginação de historiadores medíocres que pactuaram com toda sorte de injustiças? Compiladores que o apresentam como desbravador heróico, alargando fronteiras? Não é melhor viver na verdade? Mesmo que seja amarga?

Fernão Dias: Deixe-me com minhas pedras. Elas não prejudicam ninguém.

Vicente: Isto é o que pensa.

Fernão Dias: (*levanta-se agitado, como se um pensamento horrível atravessasse sua mente*) A árvore...!

Vicente: (*Sabendo*) Que árvore?

Fernão Dias: (*Olha para cima*) Estou embaixo dela há muito tempo. Conheço todos os seus galhos.

Vicente: Há muitas maneiras de se matar um filho. Permitindo que os meus sejam criados na mentira, eu também estarei matando. (Jorge Andrade, 2007 : 536-537)

Porém, esse fluxo de encontro com um modelo metateatral de dramaturgia moderna, ao apresentar esse tropeço na subida para o palco, nos revelaria novamente, numa conclusão lógica, nosso inacabamento em termos de um possível projeto moderno de encenação brasileira. Aqui sim, agora, para pensar com Décio, poderíamos dizer que as condições econômicas particulares do teatro brasileiro poderiam se apresentar como resposta a esse fenômeno; mas faz-se necessário um esforço do olhar na tentativa de apreender esse ponto de forma totalizante, ou seja, nos perguntar por que o Brasil, no seio do mundo globalizado capitalista, continuaria, em 1969, culturalmente defasado (lembramos Anchieta e Shakespeare) quanto ao modernismo mundial?

Conclusão: se já modernos, nunca modernos.

Para finalizar, antes de dar conta do ponto central da questão, como já havíamos previsto, lanço ainda alguns questionamentos, caracterizando, assim, esta comunicação muito mais como uma provocação do que como uma possível resposta a alguma coisa: Se, como observou Benjamin, para compreendermos o drama moderno precisamos olhar para o palco e não para o texto, será que fato de os dois textos mais expressivos de Jorge Andrade, quanto ao nosso modernismo, em sua tentativa de olharem para nós e falarem sobre nós mesmos, não terem sido encenados, significa uma incompletude, um inacabamento em nosso projeto teatral moderno? Ou apenas poderíamos considerar esses textos como mais um resultado de nosso “torcicolo cultural” que, na ânsia de absorver tudo o

que vem de fora, num sentido perverso e contrário à Antropofagia Oswaldiana, acaba se esquecendo de nossas mais profundas conquistas estéticas? Ou as duas questões não seriam a mesma?

(Vicente – no limite de suas forças, mas com libertação – escreve à máquina as últimas palavras de Fernão Dias. As personagens saem. Fernão Dias fica deitado no chão, ainda agarrado à pedra. Lentamente, Vicente debruça-se sobre a máquina e, vencido pelo cansaço, dorme. Marta entra, examina o escritório e começa a apagar as luzes. Aproxima-se da mesa e observa Vicente com sorriso enigmático. Tira a folha de papel que está na máquina e lê, enquanto ouvimos o som do relógio-carrilhão).

Marta: Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito?

Marta apaga a última lâmpada, enquanto.

CORRE O PANO

Referências Bibliográficas

- [1] ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [2] ANDRADE, Oswald. **Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 1994.
- [3] ARON, Irene. **Georg Büchner e a Modernidade**. São Paulo: Annablume, 1993.
- [4] BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- [5] BORNHEIM. **Brecht: A Estética do Teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- [6] CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1969.
- [7] COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- [8] _____. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- [9] JAMESON, Fredric. A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petropolis, RJ: Vozes, 2001.
- [10] _____. **Pos-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- [11] _____. Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- [12] MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, s/ data.
- [13] PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- [14] RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- [15] SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- [16] SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Autor

¹ **Berilo Luigi Deiró NOSELLA, doutorando**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Centro de Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Teatro
luigidn@terra.com.br