

A RECEPÇÃO DE BERTOLT BRECHT NA AMAZÔNIA

Mestranda em Letras, Linguagem e Identidade UFAC

Adriana Delgado Santelli

Resumo: O presente trabalho estuda a recepção do autor alemão Bertolt Brecht na região Amazônica, e evidencia os principais pontos de sua releitura brasileira e amazônica. Apontamos, também, a importância de seus pressupostos teóricos para a efetivação da produção cultural da região. Na literatura, no cinema e no teatro produzidos nos anos 70, observamos a apropriação de conceitos de distanciamento, ruptura e engajamento político da arte.

Palavras chaves: Amazônia, distanciamento, cinema, literatura e teatro.

Resumen: El presente trabajo estudia la recepción del autor alemán Bertolt Brecht en la región Amazónica y aclara los principales puntos de suya relectura brasileña e amazónica. Valoramos, también, la importancia de sus estudios teóricos para la efectuación de la producción cultural en la región. La literatura, el cine y el teatro realizados en los años 70, presentan la apropiación de conceptos de ruptura, alejamiento y la vinculación política de la arte.

Palabras llaves: Amazonía, alejamiento, cine, literatura y teatro.

O autor alemão Bertolt Brecht influenciou preponderantemente a dramaturgia e a arte brasileira de modo geral, cujo melhor exemplo é a teoria do Teatro do Oprimido de Augusto Boal¹. Importantes questões se apresentam quando tentamos elucidar sua presença em um país Latino-americano dominado pelos militares e influenciado pelo capital norte-americano (anos 60 a 70). A adaptação ao contexto social e político brasileiro de seus estudos teóricos, por artistas e militantes, possibilitam-nos rever sua trajetória de recepção no Brasil e na Amazônia, principalmente, no que se refere aos estados do Acre e Amazonas; e, tentar entender o quanto o teatro, o cinema e a literatura utilizaram de seu construto teórico para recriar sua possibilidade dialética e de resistência.

¹ Criação do teórico, do dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal, que combina o fazer político com o fazer teatral através de diversas técnicas teatrais tais como Teatro Invisível, o Teatro Fórum, o Teatro Imagem, o Teatro Jornal e o Teatro e Terapia. Seu objetivo principal é fazer o público repensar a realidade e reformulá-la, uma vez que se conscientize estar a sociedade dividida em opressores e oprimidos. (GUINSBURG; FARIAS; DE LIMA, 2006, p. 228).

Poeta, dramaturgo, militante e teórico teatral, Bertolt Brecht revolucionou de maneira preponderante o teatro quando propôs a ruptura, o distanciamento, o estudo do objeto artístico como elemento de manifestação social e política do indivíduo.

A primeira fase de sua obra é ligada ao *expressionismo*² (1922) com destaque para: *Baal*, *Tambores na Noite* e *Na Selva das Cidades*. A segunda fase, crítica e destruidora dos valores burgueses, inicia-se em 1926, com *Um Homem é um Homem*. A consolidação de suas teorias sobre o teatro épico e do *efeito de estranhamento*³ ocorreram em sua maturidade (1933), destacando obras como: *Os Fuzis da Senhora Carrar*, *Galileu Galilei*, *O Círculo de Giz*, *Caucasiano* e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*. Essa fase aconteceu no exílio, e, somente, em 1949 retornou à Berlim, onde funda seu grupo de trabalho Berliner Ensemble, local em que permaneceu até sua morte.

Embora o distanciamento tenha sido utilizado por numerosos dramaturgos brasileiros, deve-se recordar que essa discussão ganhou destaque através da recepção dos textos teóricos e da dramaturgia de Bertolt Brecht no país, pois, à semelhança das trajetórias vivenciadas pela noção de *teatro épico*, essa apropriação perseguiu o debate estabelecido entre a denominada *peça-bem-feita* e as conquistas teatrais advindas do expressionismo, das temáticas sociais e da perspectiva de engajamento dos artistas russos (MEIERHOLD E MAIAKÓVSKI) e alemães (PISCATOR E BRECHT). (GUINSBURG; FARIAS; DE LIMA, 2006, p.113).

Jovens diretores, à época (1960), como Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarniere, entre outros, foram muito influenciados por suas teorias, a partir de estudos ocorridos no teatro de Arena, em São Paulo. Os textos nacionais passaram a ser inspirados na temática histórico-social e didática propostas pelo autor alemão.

Iná Camargo Costa (1998) refere-se ao espetáculo: *Eles Não usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarniere como o primeiro capítulo da dramaturgia épica no Brasil

² Expressionismo caracteriza a arte e a literatura criadas ou expressas em um espaço de linguagem advindos de uma forma de ver e de sentir o universo interior do artista que, mais do que pensar, vivencia, experimenta e, finalmente, *revela*, pelas imagens o que vem do fundo do ser. Essa revelação ocorre por transmutação e se manifesta de maneira singular, muitas vezes até mesmo insólita. O Expressionismo corresponde ao Modernismo Alemão, iniciando-se quase que concomitantemente em várias de suas grandes cidades, como em sua capital Berlim e em outros centros como Dresden e Munique, iniciado no final do século XIX e no início do século XX. (GONÇALVES in: GUINSBURG, 2004, p.683).

³ Efeito de Estranhamento: O contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita, critica um elemento da representação: ele o “desconstrói”, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita ao seu caráter artificial e artístico. (PAVIS, 2001, p. 119).

(1960), ao qual se seguiram com as experiências de Augusto Boal, que além de utilizar o épico, aproveitou da tradição do Teatro de Revista Brasileiro⁴.

Uma encenação brechtiana envolve uma gama de aspectos teatrais ou não, que podem ir desde uma representação distanciada, na qual o ator pouco se envolve com a personagem e utiliza uma técnica corporal específica, até a concepção ideológica e didática de suas peças, visando à educação por meio da reflexão. A ironia, o humor e principalmente o jogo foram aspectos importantes a serem considerados na releitura brasileira, observados principalmente em Oduvaldo Viana Filho com *Chapetuba Futebol Clube, Auto dos 99%* e em Augusto Boal com *Revolução na América do Sul*, textos produzidos nos anos 60.

Brecht entra no Brasil por três diferentes caminhos: primeiro pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40, para apresentar o autor através de poemas e teses teóricas; segundo por alemães exilados, que nos anos quarenta começam diversas atividades teatrais sobretudo em São Paulo cidade onde é feita a primeira encenação de uma peça de Brecht aqui: *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1945); pelo contato direto de vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram em suas viagens à Europa com peças de Brecht quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do “Berliner Ensemble” na França. Como frágeis raízes esses encontros brasileiros com Brecht se robustecem e crescem ao longo dos anos 50. No ano de 1954, Alfredo Mesquita monta *A exceção e a regra*, com alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo; no ano de 1955, Paulo Mendonça escreve um artigo para a revista *Anhembi* sobre as apresentações do “Berliner Ensemble” em Paris; a partir de 1956 Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld publicam em jornais paulistas uma série de artigos sobre os aspectos teóricos e práticos do teatro de Brecht. (BADER, 1987, p.15).

A conjuntura brasileira e a nova ótica buscada pela sociedade urbana, visando a transformação social nos anos 60 e 70, bem como a necessidade da busca de uma identidade coletiva materializada com ações que representassem a maioria dos envolvidos, favoreceu a consolidação entre os dramaturgos brasileiros de um teatro épico, transformador e de bases sociais, preconizado pelo dramaturgo alemão.

O caráter subversivo do riso foi intensamente explorado nessas releituras, a fim de aproximar o público das representações e distanciar de um *modo à brasileira* os espectadores. A comédia sempre foi relegada a um segundo plano e uma identificação

⁴ Espetáculo ligeiro misto de prosa e verso, música e dança que passam em revista por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade utilizando jocosas criaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo sentido; a rapidez do ritmo. (GUINSBURG; FARIAS; DE LIMA, 2006, p.270).

com o popular e com uma fraca elaboração dramaturgica, entretanto essa ferramenta foi bastante utilizada na recepção brasileira de Brecht, pois ao mesmo tempo em que proporciona uma não identificação imediata entre palco e platéia, o riso, acaba por executar um *efeito de distanciamento*, como podemos verificar nos escritos de Sigmund Freud:

A percepção de uma ação cômica está ligada ao julgamento do observador; este se acha superior ao objeto percebido e disso tira uma satisfação intelectual: “Trata-se de um único e mesmo fenômeno, quando nos parece cômico aquele que, em comparação conosco, dispense demais em sua atividade corporal e de menos na atividade espiritual; não há dúvida que, nos dois casos, o riso é a expressão da superioridade que nos atribuímos perante ele e que sentimos prazerosamente. Quando, nos dois casos, a relação se inverte, quando o dispêndio somático do outro diminui e o espiritual aumenta, não rimos mais, somos tomados pelo espanto e pela admiração” (FREUD, 1969, vol.4:182). FREUD resume e descreve aqui vários traços da atitude do espectador colocado diante de um acontecimento cômico: superioridade moral, percepção de uma falha do outro, tomada de consciência do inesperado e do incongruente, desvio do inusitado colocando-se em perspectiva, etc. (GUINSBURG, 2002, p.58).

Brecht também se interessou pelo cinema como uma arte que poderia atingir as massas mais amplamente e apresentava novas possibilidades estéticas para o rompimento do realismo. O cinema possui seu suporte na fotografia e conseqüentemente no *efeito de real* ⁵ que pode ser considerado seu elemento preponderante. A imagem proporciona uma ilusão que sempre se apresenta como realidade.

As proposições teóricas do autor alemão, contudo, foram contra o cinema convencional e de foco industrial que se desenvolvia no mundo. Apontou para um cinema com interrupções freqüentes da narrativa, onde as montagens das cenas poderiam ser aleatórias, sem uma seqüência prévia estabelecida ou uma cena preparando a seguinte. O experimentalismo foi o pano de fundo para o prolongamento de suas teorias no que se refere à sétima arte. Saltos, cortes e interrupções freqüentes foram a tônica das novas películas.

A presença dos pressupostos teóricos e estéticos, citados acima, são uma marca de valor em todo repertório cinematográfico do cineasta brasileiro Glauber Rocha.

⁵ Efeito de real: esta expressão emprestado de R. BARTHES (*Communication* n. 11, 1968) aplica-se a literatura, ao cinema e ao teatro: há, na verdade, impressão de real quando o espectador tem a sensação de estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística ou estética, mas com um acontecimento real. (GUINSBURG, 2002, p.120).

O Othon Bastos foi o único ator racionalmente dirigido do filme. Ele foi dirigido, ensaiado, preparado na noite anterior, justamente porque eu queria conseguir uma personagem épica e, por isso, procurei adotar essa técnica de interpretação de Brecht, na qual, aliás, o Othon é um mestre. Ele conhece isso no teatro e sabe aplicá-lo. Projetou inteiramente a personagem e deixou totalmente aquele comentário dramático em torno dela. (BADER, 1987, p.128).

Esses apontamentos foram feitos por Glauber Rocha num debate sobre seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1964. O tipo de interpretação referida é aquela voltada para o distanciamento psicológico do ator, que não se envolve emocionalmente com a personagem em nenhum momento e nem se transforma nela. O ator passa do verso à prosa, do cantado ao falado, e é submetido a várias quebras em seu desempenho, com projeções, luz e intromissão musical; uma *performance* que instiga o espectador à reflexão.

No que se refere a região Amazônica, verificamos que em 1968, na cidade de Manaus, iniciou-se atividade do grupo teatral TESP (Teatro Experimental do SESC). O estado do Amazonas, principalmente a cidade de Manaus viviam um período de agudas transformações sociais com a Implantação da Zona Franca de Manaus⁶. O homem

⁶ De acordo com o documento *Industrial Free Zones as Incentives to Promote Export-Oriented Industries*, apresentado pela secretaria da Onudi no Seminário de Treinamento sobre Zonas Francas Industriais, em 1971, havia no mundo, até então, apenas três exemplos de "zonas de processamento de exportação": Kaoshiung (República da China), Shannon (Irlanda) e Kandla (Índia). Não obstante, outros trinta países em desenvolvimento haviam anunciado planos de criar em seus territórios esse tipo de mecanismo de dinamização econômica. Essa tendência correspondia ao que a Unido qualificava como a "motivação dos empreendedores": As indústrias estrangeiras com mercados mundiais, sendo particularmente pressionadas pelo aumento dos custos da força de trabalho, de um lado, e do aguçamento da competição nacional e internacional, de outro, estão procurando constantemente caminhos e meios de cortar ou minimizar seus custos de produção e distribuição. A racionalização da técnica de produção e dos métodos de transporte, como a "containerização", e a modernização da rede de vendas e distribuição são alguns exemplos desses esforços. Uma Zona Franca Industrial poderia oferecer meios adicionais de racionalização de seus custos de produção e vendas. Para que elas expandam suas bases produtivas para uma Zona Franca Industrial, alguns dos seguintes fatores poderiam redundar em méritos decisivos nessa direção: a) eliminação de custos de transporte de matérias-primas; b) eliminação de custos de transporte de bens acabados; c) eliminação de custos de trabalho; d) disponibilidade de abundante mão-de-obra qualificada; e) redução do custo de investimento inicial [...] através de incentivos físicos e fiscais, da oferta de serviços e de outros tratamentos preferenciais etc. (SERÁFICO, J. ; SERÁFICO, M. , 2005).

simples ficou perplexo diante da criação dessa sociedade de consumo, tão distante do contexto social e político do homem da Amazônia.

No ano de 1973, junta-se ao grupo, vindo da Europa, Márcio Souza, que se apaixonou por esse trabalho teatral e escreveu inúmeros textos para a cena. Apoiado em fatos históricos, na paródia, na ironia e utilizando-se dos elementos do Teatro de Revista, Souza apresentou um panorama crítico violento da sociedade amazonense e brasileira.

Em 1980, o grupo TESP quase se extinguiu devido às pressões da imprensa local, do público e dos próprios colegas de trabalho, e mesmo assim, Márcio Souza escreve a peça *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, uma crítica ferrenha ao político amoral que sobe ao poder. Antes desse texto teatral, Souza escreveu um folhetim com o mesmo título, como podermos verificar abaixo:

O objetivo do presente artigo é fazer uma leitura do romance folhetim *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), do amazonense Márcio Souza, encarando-o como uma recepção crítica da peça do alemão Bertolt Brecht *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), numa linguagem cujas marcas vão além da tradução. A peça de teatro brechtiana foi escrita em 1941 com a intenção de parodiar a ascensão de Adolf Hitler na Alemanha, bem como a grande indústria nacional que dava sustentação à sua escalada ao poder. Nesse sentido, as marcas do texto brechtiano estão relacionadas à questão do seu engajamento político, que deve ser entendido, de forma ampla, como defesa dos oprimidos, contra as injustiças sociais. É o tipo de texto que pretende levar o leitor/espectador a refletir de maneira crítica acerca da instauração de regimes totalitários ou autoritários em diferentes partes do mundo. Ao instituir o sujeito que ascende ao poder de modo resistível, idéia que rege a trama dos dois textos, está colocada, de modo claro, a montagem histórica peculiar aos regimes despóticos. (LIMA, 2007, p.1).

Embora Souza nunca tenha falado a respeito de suas influências dramatúrgicas, verificamos que no trabalho acima se evidencia a influência que o autor alemão apresentou em sua obra. Verificamos uma leitura paródica da obra do alemão, onde Souza retrata com habilidade o contexto mitológico da Amazônia e a trajetória da subida ao poder do político Gilberto Mestrinho, no Estado do Amazonas.

No ano de 1960, no estado do Acre, verificamos uma das primeiras manifestações teatrais, associando a idéia de preservação da natureza, pelo então chamado grupo GESCA (Grupo Experimental Social da Amazônia), vinculado a Igreja Católica e liderado pelo Bispo Dom Giocondo Grotti. As transformações sociais provocadas pela

implantação de grandes latifúndios (década de 70), comandados por sulistas e a falência dos antigos seringais, provocam um enorme êxodo rural para a capital Rio Branco.

Calixto Marques (2005) afirma que dentre os diversos veículos encontrados para a manifestação do descontentamento e da opressão social o teatro foi o mais utilizado. Diversos grupos se formaram compostos por imigrantes, ex-seringueiros e jovens estudantes da classe média. Um teatro basicamente de agitação com apresentações relâmpagos se inicia pela cidade, a fim de envolver o público marginalizado.

Gregório Filho, um acreano que estudou arte dramática na UniRio (Universidade do Rio de Janeiro), retorna ao Acre, em 1974, e monta o grupo *Ensaio*, voltado para a formação de ator e introduziu textos teóricos do autor alemão Bertolt Brecht.

Naqueles fugazes instantes, pisaram os palcos do tradicional Colégio da cidade não só as peças lembradas por Silene Farias e por aquelas que ainda se encontram adormecidas na memória de Gregório Filho, mas textos de dramaturgos como Bertolt Brecht começam a circular lentamente nas salas de ensaio. Por volta de 1975 e 1976, o leitor-espectador daquele lugar assiste à montagem de *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, do dramaturgo alemão e teórico do teatro épico. (CALIXTO MARQUES, 2005, p.39-40).

Os pressupostos teóricos de Bertolt Brecht e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal passaram a fazer parte da cena acreana: o modo de produção coletiva, coro falado e cantado, uso de elementos circenses, cenas curtas e objetivos didático-político da obra. Um bom exemplo foi o trabalho do *Grupo Cirkistilo*, liderado por Henrique Silvestre, através da peça *Rio Branco Total Radiante*, escrito pelo mesmo, em 1983. (CALIXTO MARQUES, 2005).

Utilizando personagens históricas como Luiz Galvez Ària e Plácido de Castro e uma de cunho popular chamado Chica Tolete, Silvestre se apropriou do obsceno, da paródia e do riso. Assim, evidenciou um olhar que dessacraliza a região, sua história, a conjuntura político-social opressiva; e ofereceu uma possibilidade de distanciamento e crítica social aos elementos dominantes da sociedade acreana.

A produção cinematográfica acreana, mesmo desvinculada de todo movimento do chamado Cinema Novo, que acontecia nos grandes Centros (Rio de Janeiro e São Paulo), e por iniciativa pessoal dos primeiros produtores: *uma vez que no local não havia nada para se fazer*, inicia-se na década de setenta. Constatamos que a transmissão televisiva existia precariamente no estado (1973) e a informação vinha principalmente por notícias de rádio e revistas de circulação nacional.

Apesar do desconhecimento teórico sobre os pressupostos do cinema experimental e de vanguarda desenvolvido no restante do país, verificamos na produção, em Super 8mm, intitulada *Rosinha a Rainha do Sertão* (1974), de João Batista Marques Assunção, Adalberto Queiroz e Antônio Evangelista (Toni Van), elementos como: interrupção da linearidade narrativa, personagens distanciadas e a crítica aguda aos gaúchos que se deslocavam para o Acre chamados pelo governo Wanderlei Dantas, a fim de desenvolverem a pecuária, elementos próximos ao da estética *glauberiana*, que por sua vez se apoiou no autor alemão Bertolt Brecht.

O título também nos remete a estes questionamentos, uma vez que, o cenário é a Amazônia, especificamente o Acre e que nada tem da geografia de sertão, a não ser que seja uma referência feita ao grande número de cearenses deslocados para o estado, no segundo ciclo da borracha. (1939-1945).

Diante do exposto e do estudo feito sobre a questão do distanciamento na obra *Verde Vagomundo* (1968), do autor paraense Benedicto Monteiro, consideramos, também ela, uma importante presença do autor alemão na Amazônia, no que se refere ao texto literário.



Adalberto Queiroz e Toni Van

Fonte: <http://www.overmundo.com.br/overblog/rosinha-a-heroina-do-cinema-acreano>

A narrativa de Monteiro inicia-se com o acontecimento da morte do pai de seu personagem principal: Major Antônio. Aparentemente somos conduzidos por um narrador que vai apresentando a peculiar *anatomia* da região. Abruptamente um rádio transistor interrompe a narrativa, apresentando notícias as mais diversas possíveis.

Embora elas tenham um significado e um apoio intelectual para Major Antônio, nada significam para a vida dos habitantes de Alenquer, mais interessados em seus afazeres cotidianos e na festa do Santo Padroeiro.

RÁDIO – TRANSISTOR – 10 1

A NASA divulga as primeiras informações reveladas pela nave Mariner II, que descobriu que Vênus não é o mundo frio que muitos esperavam.

A FIRMA DECCA PATENTEIA O PRIMEIRO RADAR TRANSISTORIZADO PARA USO ABORDO DE PEQUENOS NAVIOS.

O cosmonauta russo Bykovsky sobe ao espaço a bordo da Vostok VI, seguido de Valentina Tereshkova, a primeira mulher a se lançar no espaço sideral. (MONTEIRO, 1974, p.29).

A obra nos permite observar o diálogo entre o rádio (poder instituído) e os (des) acontecimentos de Alenquer ou mesmo de um lugar qualquer perdido na floresta. O livro alterna ações como: documentar o momento histórico (notícias de rádio), a narrativa de Major Antônio e os registros das falas das personagens da localidade.

O grande mérito das interrupções oferecidas pelas notícias de rádio é a imparcialidade e o distanciamento psicológico com os quais são apresentadas. Desta forma, elas se aproximam de uma proposição estética que oferece ao leitor a possibilidade de reflexão. A constante interrupção dos acontecimentos narrativos provoca uma atitude reflexiva, antiilusionista e de importante valor para a contextualização político-social da obra.

As notícias possuem identificação parcial de autoria principalmente quando a situação se refere ao conteúdo político do Brasil. O rádio, na narrativa *monteriana*, assume a voz do poder e seus noticiários constroem-se num pano de fundo turbulento para o país e o mundo. Ecos da Guerra Fria, da influência do capital americano na América Latina e da disputa acirrada entre o capitalismo e o comunismo se fazem presentes. Verificamos, também, referência aos movimentos de vanguarda dos anos 70, às conquistas médicas e tecnológicas, como a conquista espacial americana e russa. Pelas ondas do rádio rompe-se o espaço-tempo, transgredindo, também, a estrutura romanesca do tradicional conflito, bem como a do encadeamento da trama.

O rádio para a Amazônia representou uma revolução, constituiu-se num novo personagem que adentrou os lares e transformou o cotidiano dos amazônidas. A primeira emissora de rádio da Amazônia foi a Rádio Clube do Pará (Belém), em 1928.

Antes do rádio, o contato entre o homem do interior e o mundo urbano, era feito pelo barco que abastecia de mercadorias os seringais e as pequenas povoações. O *regatão* quebrava o isolamento e levava também as cartas dos parentes que viviam em outras localidades, às margens dos rios. A passagem do regatão para o rádio foi significativa, representou uma revolução para os povos da floresta e das próprias cidades.

Os jornais impressos se concentravam nas zonas urbanas e a área rural permanecia num grande isolamento. As ondas do rádio chegavam até os vilarejos mais distantes, na beira dos rios, nos garimpos, nos seringais, nas fazendas, nas roças, dentro das canoas, dos barcos, dos navios, dos caminhões do tipo pau-de-arara, trazendo uma transformação silenciosa e inesperada. Assim, passa-se do isolamento para uma súbita abertura da região para o mundo. A Amazônia começa a ser sonoramente conquistada e os sons externos a partir de agora se confrontam com o murmúrio dos rios, os estalos das matas e o sussurro das noites.

Referências:

BADER, W. *Brecht no Brasil: experiências e influências*.(org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BORNHEIN, G. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal,1992.

CALIXTO MARQUES, M.do P. S. *A Cidade Encena a Floresta*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

COSTA, I. C. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GONTIJO, S. *O Livro de Ouro da Comunicação*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____, J; BARBOSA, A. M. (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva: 2005.

_____,J. ; FARIA J.R.; DE LIMA M. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: 2006.

MONTEIRO, B. *Verde Vagomundo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Genasa, 1974.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Teses:

LIMA, S. de S. *A Literatura Amazônica em foco: Ficção e História na Obra de Márcio Souza*. São Paulo: USP, 2000. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2000.

Sites:

MESQUITA, F. Rosinha, a Heroína do Cinema Acreano.in: *Overmundo*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/rosinha-a-heroina-do-cinema-acreano>. Acesso 22 de abril de 2007.

SERAFICO, J.; SERAFICO, M.. A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil. **Estud. av.**, São Paulo, v. 19, n. 54, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 abril 2007. Pré-publicação.

