

*Um olhar para a cena simultânea no teatro brasileiro moderno e contemporâneo*¹

Introdução

No presente ensaio abordaremos as relações entre o texto dramático e a cenografia, mais especificamente, um tipo de produção dramatúrgica muito presente no decorrer do século XX e que se caracteriza pela proposta de exposição da ação dramática em diferentes planos espaciais e temporais, numa articulação entre o tempo, a memória e a linguagem. Diversos textos produzidos na cena mundial possuem tais características sendo interessantes por propiciarem uma composição formal complexa em termos de encenação e por colocarem em questão os limites entre a escrita cênica proposta pelo dramaturgo e aquela proposta pelos criadores cênicos que lidam com a espacialidade, como o cenógrafo, o iluminador e o diretor. Na cena brasileira, encontramos vários textos que lidam com esta diversidade e simultaneidade de espaços-tempo, dentre eles, alguns que se revelaram fundamentais para a definição do próprio conceito de teatro moderno no Brasil.

Amor..., de Oduvaldo Vianna, foi o primeiro texto nacional realizado com estas características. Encenado em 1933 e 1934, pela Companhia Dulciana-Odilon, com direção do próprio autor, cenografia do pintor, desenhista e cenógrafo Henrique Manzo, *Amor...* fez um grande sucesso e é possível que sua concepção cenográfica tenha exercido influência sobre *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Como sabemos, este texto de Nelson Rodrigues foi levado à cena pela primeira vez em 1943 pelo grupo Os comediantes, com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa. O fato é que, refletindo uma tendência da cena mundial, a partir de *Vestido de noiva*, nota-se a presença de vários textos nacionais que são estruturados a partir da mesma relação entre tempo, memória e história. Uma obra muito significativa na exploração da relação entre tempo e espaço é *A moratória*, de Jorge de Andrade, encenado em 1955, com direção e cenografia de Gianni Ratto, encenado pela Companhia Maria Della Costa. Na década seguinte, é encenado *Rastro atrás*, texto de Jorge Andrade,

¹ Este texto foi publicado no livro *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico - cenas fora da ordem*, organizado por Katia Paranhos e publicado pela Editora Mercado das Letras, em 2012.

direção de Gianni Ratto, onde será explorado o mesmo recurso, sendo que, nesta ocasião, com um diálogo mais acentuado com o cinema e sem a presença de uma cenografia com divisão em planos. Já na década de 1970, um dos autores que irá explorar esta tendência com maior continuidade é Oduvaldo Vianna Filho, com textos como *Papa Highirte*, *Mão na luva* e, sobretudo, com *Rasga coração*, escrito em 1974 e encenado em 1979, por José Renato, com cenografia de Marcos Flaksman. Esta tendência teria sua continuidade com a obra memorialista de Naum Alves de Souza, sendo que, neste contexto, a cenografia arquitetônica cederá lugar a uma atmosfera mais impressionista, de tal forma que a iluminação adquire um maior valor na operação de definir ambientes e lugares marcados pela fugacidade e pela não permanência.

Em todos esses casos, aqui rapidamente lembrados, lidamos com uma dramaturgia de caráter predominantemente épico, onde o tempo é colocado em cena, adquirindo visualidade e espacialidade. Em momentos, o foco da obra recai na análise psicológica dos personagens, em outros em questões sociais e políticas, de forma que em muitos casos, a própria história do Brasil é reescrita a partir de uma ótica essencialmente subjetiva.

No que diz respeito especificamente à encenação, é importante observar que este tipo de dramaturgia – exemplar de uma vertente da cena moderna brasileira – possibilitava a criação de grandes projetos cenográficos, conforme se deu com grande parte dos textos aqui citados. Estes projetos dramaturgicos e cenográficos parecem estar deslocados do ambiente cultural da atualidade marcado, pela compressão do espaço-tempo e pela presença ostensiva das tecnologias e das mídias no cotidiano, fatores estes que transformaram radicalmente a sensibilidade, afirmando a simultaneidade, o imediatismo e a multiplicidade como fatores constitutivos da própria percepção e vivência da realidade. Neste novo ambiente cultural, os projetos cenográficos de caráter arquitetônico cedem lugar à cenografia projetada, imaterial, radicalizando a busca modernista de uma maior interação entre o teatro e as tecnologias de produção da imagem, como o cinema. A exploração dos diversos planos cenográficos e a apresentação de cenas simultâneas apresentam-se como procedimentos típicos da estética teatral moderna, ou, de uma cena vinculada

ainda à tradição dramática. Já no contexto do teatro pós-dramático, a temporalidade passa a ser abordada de outro modo.

Conforme observa Hans-Thies Lehmann, em *O teatro pós-dramático*, nesta que seria a passagem do dramático para o pós-dramático, passa-se da esfera da ruptura com a representação da temporalidade homogênea para a esfera do tempo como centro temático do acontecimento teatral. Nesta estética, o tempo não é mais representado, mas sim uma experiência compartilhada entre atores e público, isto é, o teatro se afirma como uma experiência de instauração do tempo em estado puro.

Em um sentido semelhante ao da imagem-tempo do cinema moderno, o teatro pós-dramático também pode ser entendido como cristal de tempo, proporcionando à sua maneira uma imagem direta do tempo “em estado puro”. Nesse sentido, uma experiência do tempo que se desvia do habitual provoca sua percepção expressa, de modo que o tempo é alçado da inexpressiva condição de coadjuvante ao status de temática. (Lehmann, 2007, p. 305).

Em suma, o teatro pós-dramático instaura uma estética temporal específica, na qual fatores como a duração, a repetição e a velocidade, passam a ser valorizados. É interessante observar que, nesse processo, a própria estrutura da cena enquanto simultaneidade retorna como elemento de uma poética teatral, como nota Lehmann, ao se referir às “estéticas da velocidade”: “A simultaneidade na própria ação cênica, que aqui se torna dominante, é uma das principais características da configuração temporal pós-dramática” (Lehmann, 2007, p. 315). Assim, no presente ensaio, buscarei traçar um percurso histórico de como a cena simultânea – cuja origem é medieval – é resgatada, primeiramente, na cena moderna e, em seguida, no contexto do pós-modernismo, com o teatro pós-dramático. Neste sentido, é interessante observar o espetáculo *O jardim*, da Cia. Hiato, dramaturgia e direção de Leonardo Moreira, cenografia de Marisa Bentivegna e Leonardo Moreira, realizado em São Paulo, em 2011. Esta montagem, que traça um diálogo com *O jardim das cerejeiras*, de Tchekov, dá prosseguimento à pesquisa das relações de simultaneidade entre espaço e tempo na cena.

O presente ensaio se propõe a analisar o modo como, no decorrer do modernismo teatral brasileiro, dá-se uma determinada forma de exploração da

relação tempo-espaço, como ocorre, por exemplo, em *Amor...*, *Vestido de noiva*, *A moratória* e *Rasga coração*. Este mesmo tipo de investigação ganha outro contorno na atualidade, como se verificará no espetáculo *O jardim*. Neste processo será possível observar a passagem da cena moderna brasileira para a cena pós-moderna. Neste sentido, farei, inicialmente, uma exposição do conceito de cena simultânea, observando como este conceito foi retomado na cena moderna para, em seguida, discutir as próprias transformações do conceito de modernidade cênica no Brasil a partir dos espetáculos aqui citados, em especial, em *Amor...* e *O jardim*. Interessa-nos discutir esta relação entre espaço e tempo na cena enquanto recurso próprio de uma poética cênica, refletindo sobre a visão de mundo que ela propõe.

Da simultaneidade da cena medieval ao cenário seqüencial do drama moderno

A cena simultânea tem origem no teatro medieval. Como sabemos, uma das características fundamentais da cena medieval era a junção de diversos planos de representação num único espaço, configurando a chamada cena simultânea. Esta cena – como ocorre com todos os espaços cênicos, de todas as épocas – reflete, evidentemente, uma visão do mundo, englobando valores sociais, religiosos, políticos e culturais, de modo a formar uma cosmovisão, conforme observa Anatol Rosenfeld:

Na cena simultânea do teatro medieval, os vários lugares onde se desenrola a paixão de Jesus – Belém, Jerusalém, o palácio de Pilatos, o paraíso, o inferno, etc. – estavam de antemão justapostos num estrado, às vezes muito extenso. Essa simultaneidade (imediatamente visível ao público, visto que não havia o pano de boca) é expressão de um pensamento que concebe a sucessão temporal como prefigurada na eternidade atemporal do logos divino. Segundo Sto. Agostinho, a temporalidade sucessiva é apenas aparência humana. A eternidade divina é a simultaneidade de todos os tempos; nela, a origem coincide com o fim. O palco simultâneo é, pois, a cenarização precisa de uma concepção segundo a qual a plenitude real cabia às essências intemporais na mente divina e não à sua concretização material na sucessão do tempo (Rosenfeld, 1973, p. 126-127).

Em *Uma história do espaço*, Margareth Wertheim comenta esta mudança de paradigma que, fundada na racionalidade científica, institui o conceito de espaço homogêneo e ilimitado e, conseqüentemente, sem hierarquias. Neste processo, o nascente homem moderno funda uma nova visão do mundo que viria a determinar toda uma atividade de exploração do espaço terrestre e celeste.

Mais ainda que a própria noção de vazio, a idéia da homogeneidade entre a Terra e as estrelas pareceu de início inteiramente inacreditável. O universo homogêneo pode, de fato, ser visto como uma das principais invenções da imaginação científica moderna, um conceito tão explosivo que acabou por estilhaçar a bolha cristalina do cosmo medieval que havia perdurado por mil anos. (Wertheim, 2001, p. 95).

Em sua análise, Margareth Wertheim observa que esta transformação do conceito de espaço é acompanhada pela revolução visual da pintura em perspectiva, o que implica que a arte anteciparia esta nova visão de mundo. Do mesmo modo, em seu referido estudo, Anatol Rosenfeld indica que o novo espaço cênico criado na época renascentista é representativo desta nova visão do mundo. Diferente da cena simultânea medieval que “apresenta o homem como num mural imenso, sem profundidade plástica ou psicológica, mergulhado no mundo vasto da narração bíblica”, (Rosenfeld, 1973, p.130) o novo palco – a cena frontal à italiana – coloca o homem num outro lugar:

Colocado diante de telões pintados que criam a ilusão de perspectiva de grande profundidade, e entre os *telari* prismáticos, logo substituídos por bastidores, o homem adquire neste palco sucessivo importância e autonomia maiores. Nenhuma séria fixa de lugares de antemão montados parece determinar-lhe os movimentos, segundo a providência divina. É a sua ação, brotando da decisão autônoma, que o conduz sucessivamente por lugares de antemão desconhecido (...) Para aumentar o efeito perspectivo, acentua-se a tendência de separar palco e platéia – separação indispensável para intensificar a ilusão da realidade sensível. (Rosenfeld, 1973, p. 130).

Construída a partir da época renascentista e consolidada nos séculos seguintes, a cena frontal à italiana, com seu arco de proscênio e seus cenários feitos em perspectiva, viria a ser, ao mesmo tempo, a projeção e o reflexo de uma nova concepção do espaço e de tempo, instaurados a partir do advento de

outra ordem epistemológica que rompe com a ideia de hierarquia do espaço e afirma a relatividade espacial de acordo com a perspectiva do observador. Conforme Arnold Aronson observa num dos ensaios da obra *Looking into the abyss*², o Renascimento criou um teatro marcado pela constante exposição de imagens, cada uma obedecendo às leis físicas do espaço e do tempo. Este processo é fundamental para a afirmação do ilusionismo cênico, na medida em que a relação entre o espectador e a cena passa a ser regida por uma espécie de jogo, onde a cena apresenta ao espectador outro mundo dotado de leis próprias, mundo este que o espectador deve tomar como uma realidade autônoma. Quanto mais este lugar fictício se mostrasse passível de credibilidade, por maior que fosse sua carga de fantasia e imaginação, maior era então a entrega do espectador ao jogo da ilusão. Arnold Aronson observa que este lugar particular envolvia também a determinação de um tempo específico, o qual se mostrava, agora, seqüencial, e não mais simultâneo, como era na cena medieval. É no interior desta estrutura – lugares particulares que se sucedem e tempo seqüencial – que será afirmado o drama como estrutura narrativa. A ação dramática se desenvolve de modo linear, numa sequência temporal, onde os espaços se sucedem, dando diversas indicações de lugares, sejam ambientes externos, sejam internos³. Este caráter seqüencial tanto vale para o drama, quanto para o melodrama e a comédia. De um lado, o chamado teatro de *boulevard*, busca cada vez mais intensificar a capacidade de representação de lugares exóticos por intermédio de diversos recursos técnicos, pois a cena oitocentista, com seus diversos equipamentos que transformaram profundamente a cenografia e toda a técnica teatral, possibilitava diversas mudanças na cena, feitas cada vez com maior rapidez e eficácia, além de vários efeitos especiais que tornavam a visualidade um elemento de grande interesse nos espetáculos. De outro lado, numa outra vertente, e numa reação à estética do *boulevard*, diversos autores realizam novas experiências dramatúrgicas que irão instaurar o que Peter Szondi denominou de “crise do drama”⁴. Ocorre assim

² Cf. ARONSON, Arnold (2005). “Technology and Dramaturgical Development. Five Observations”, in *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*. Michigan: the University of Michigan Press.

³ Para uma exposição detalhada desta argumentação, Ver: BIET, Christian e TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Chapitre II: Évolution des lieux et des espaces. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2006.

⁴ Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

que, na segunda metade do século XIX, esta linearidade começa a revelar sinais de esgotamento, de forma tal que a “crise do drama” é também uma “crise do tempo”, como afirma Hans-Thies Lehmann:

A “crise do drama” em torno da virada do século foi fundamentalmente uma crise do tempo. Contribuíram para isso tanto a experiência do caótico entrelaçamento de diversas velocidades e ritmos nas grandes cidades quanto as transformações na visão do universo operadas pelas ciências naturais (relatividade, teoria quântica, espaço-tempo) e o novo conhecimento da complexa estrutura temporal do inconsciente. (Lehmann, 2007, p. 296)

Para Peter Szondi, esta produção dramaturgica emergente questiona o sentido do drama tradicional, rompendo com as categorias que legitimavam a estrutura dramática, como o diálogo, a ação, a limitação temporal no teatro, herança ainda da estrutura aristotélica, e a sucessão espacial. A obra de August Strindberg é exemplar neste aspecto pois, projetando na cena um espaço subjetivo, rompe com o espaço tradicional da representação a partir da articulação entre os estados psíquicos e o espaço cênico, que adquire variação, fragmentação e superposição, como lembra Anatol Rosenfeld:

A memória, tal como o sonho, naturalmente não se atém ao tempo cronológico: tem liberdade absoluta. O retrocesso cênico ao passado – em termos visuais, a representação do passado em plena atualidade, em vez de apenas se dialogar *sobre* ele – rompe a estrutura tradicional do tempo linear e com isso também o espaço cênico tradicional, pois a variedade dos momentos temporais cenicamente atualizados implica ampliação, superposição e simultaneidade espaciais. (Rosenfeld, 2000, p. 204)

Se, pela via do palco como espaço interno, reencontramos o conceito de cena simultânea, inserida agora no contexto da modernidade teatral, é importante lembrar que outros fatores também conduziram a este reencontro. Paralelamente à “crise do drama”, muitos artistas terão contato com as convenções cênicas de outras tradições teatrais – como a do extremo Oriente, por exemplo –, assim como irão retomar convenções cênicas criadas antes do predomínio da cena frontal à italiana. O que muitos criadores teatrais do início do século XX se propõem a fazer é justamente repensar as diversas abordagens

da representação teatral presentes em outras épocas, assim como incorporar à prática cênica as diversas tradições teatrais não ocidentais. Um encenador como Meyerhold é emblemático desta busca de um novo conceito de teatralidade. *É neste processo de busca de um novo sentido da teatralidade que a idéia da simultaneidade de tempo e a fragmentação do espaço irão reaparecer na cena do século XX.*

Concluindo. Como um reflexo de um processo de fragmentação ocorrido em diversos setores da vida social – na produção do conhecimento, na realização do trabalho na sociedade industrial, nas trocas de informação, no modo de organização do espaço urbano das cidades modernas – as poéticas modernas vêm tornar sensível este novo modo de vivência do tempo e do espaço, vivência marcada por valores como a aceleração, a fragmentação, a justaposição e a simultaneidade. O reaparecimento da cena simultânea corresponde ao surgimento de uma nova vivência do tempo e do espaço nos centros urbanos. É a partir desta nova configuração da sensibilidade que diretores e cenógrafos irão propor a fragmentação do espaço cênico, de modo a refletir diversos tempos, propondo outras formas de narrativa teatral. A cena simultânea dialoga assim com uma estética teatral épica, essencialmente moderna. *Mas, aqui, não se trata mais de uma visão da totalidade do tempo, tal como ocorre na cosmovisão medieval, mas justamente de uma ausência de unidade, uma impossibilidade de se vislumbrar a totalidade em função mesmo da constante fragmentação do sujeito e da vida social.*

A cena simultânea no teatro moderno europeu

A cena simultânea passou a ser objeto de experimentação cênica com o diretor russo Vsevolod Meyerhold que, em 1922, encena *O corno magnífico*, de Crommelinck, onde são aplicados os princípios construtivistas e, onde se mostra a presença de vários planos de ação. Em 1923, o diretor russo dá continuidade a estas experiências com a encenação de *O lago Lyul*, de Faiko, onde se estabelece um diálogo com o cinema, numa tentativa de se representar a vida urbana moderna. A cena é marcada por uma multiplicidade de planos ligados entre si por escadas e também por elevadores. Jogos de sombras são usados a partir de projeções nos fundos claros.

Na Alemanha, Erwin Piscator também desenvolve experiências com a cena simultânea, tal como ocorre em 1926, com *Os bandoleiros*, de Schiller, e no ano seguinte com *Oba, estamos vivos*, de Ernst Toller, onde se utiliza uma combinação de cena e projeções, distribuídos em três níveis. Em *O comerciante de Berlim*, de Walter Mehring, de 1929, a divisão por níveis será feita numa correspondência com a classe social e com o gênero dramático. Assim, o nível trágico é destinado ao proletariado, o nível tragicômico para a classe média, enquanto que o nível grotesco é destinado à classe dominante⁵. Ainda na Alemanha, o dramaturgo Ferdinand Bruckner irá explorar o princípio da cena simultânea na peça *Die Verbrecher*, encenada em 1928, no Deutscher Theater, em Berlin. Na peça, a cena é dividida em sete compartimentos que representam ambientes no interior de um prédio. No decorrer da ação, estes ambientes cedem lugar à salas de audiência de um tribunal. No ano seguinte, na França, George Pitoeff iria encenar esta peça no Théâtre des Arts.

Segundo André Frank, a originalidade da concepção visual de Pitoeff consistia no fato de ele ter introduzido uma defasagem de nível entre os planos, de modo a romper com a monotonia do conjunto. De fato, se compararmos as imagens da montagem alemã⁶ e as imagens da montagem de Pitoeff, disponíveis na obra de André Frank e no *Traité de Scenographie*, de Pierre Sonrel, por exemplo, notar-se-á que, enquanto a cenografia da montagem alemã é dividida em dois planos, sendo quatro compartimentos situados no plano inferior e três no superior, na composição de Pitoeff, haverá uma diferença mais acentuada em termos das dimensões de cada um dos compartimentos, tornando a composição mais irregular e, além disso, há uma diferença na altura dos níveis que acentua a verticalidade do espaço. Mais precisamente, o compartimento situado à esquerda do observador não é mostrado totalmente, sendo entrecortado, dando a impressão de uma continuidade para um extra-cênico situado nos porões do teatro. Assim, no lugar de vermos quatro ambientes no plano inferior, tal como se dá na montagem alemã, vemos três ambientes inteiros e uma parte de outro. Consequentemente, o plano superior, à esquerda, adquire maior elevação. Esta encenação configura um exemplo interessante da utilização da simultaneidade,

⁵ Cf. PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

⁶ Cf. site:

<http://granger.com/results.asp?image=0192447&itemw=4&itemf=0002&itemstep=1&itemx=51>

apontando para um tema essencial para o entendimento da cenografia e da própria arte da encenação: o diálogo entre a cena e as tecnologias de produção da imagem, em especial, o cinema.

O diálogo entre o cinema e uma estética cenográfica relacionada às pesquisas construtivistas e ao resgate de uma espacialidade que privilegie a fragmentação e a simultaneidade será, portanto, determinante para a própria definição estética do teatro moderno. Como nota Beatrice Picon-Vallin, o diálogo entre cinema e teatro será propulsor de um grande fluxo de criatividade cênica, tal como ocorre com Meyerhold.

Em *La reconstruction du théâtre* (1929-1930), Meyerhold afirma: “Nós, que construímos o teatro que deve concorrer com o cinema, dizemos: deixem-nos realizar até o fim nossa tarefa de cineficação do teatro, deixem-nos realizar em cena as técnicas da tela (não apenas no sentido em que suspenderíamos simplesmente uma tela em cena), dêem-nos a possibilidade de investir uma cena equipada de novas tecnologias segundo as exigências que impomos aos espetáculos de teatro de hoje, e criaremos espetáculos que atrairão tantos espectadores quanto o cinema”. (Picon-Vallin, 2009, p. 325).

O relato destas experiências cênicas realizadas nas primeiras décadas do século XX traça o processo histórico que conduz ao surgimento de uma estética teatral que, em consonância com a experiência espacial moderna, valoriza os elementos épicos e as diversas formas de produção da imagem, estética esta que resgata uma estrutura cênica medieval. Neste sentido, esta cena – que chamarei de *cena múltipla* para diferenciá-la da cena medieval – vem instaurar uma experiência diferenciada de percepção do tempo e do espaço, aonde valores como a descontinuidade, a aceleração rítmica, a fragmentação, a multiplicidade, o desdobramento, a relatividade vem assumir um papel privilegiado. Ao longo do século XX, diversos encenadores e cenógrafos utilizaram-se do recurso que combina a cenografia arquitetônica, com diversos planos, com as projeções cinematográficas, multiplicando os pontos de visibilidade e propiciando aos espectadores uma experiência de intenso valor sensorial, basta pensarmos nas experiências de Joseph Svoboda, que dá prosseguimento às pesquisas dos construtivistas russo e a Meyerhold, conforme nota Béatrice Piccon-Vallin,

assim como nas pesquisas de Jacques Polieri, com a ideia do teatro do movimento total ou ainda em algumas realizações de Robert Lepage. Além disso, diante de experimentos cênicos atuais que anulam mesmo a própria distância espacial, realizando a apresentação simultânea de atores localizados em pontos distantes geograficamente, é evidente que a estética da cena apresentada em diversos planos revela-se ultrapassada. Não obstante, consideramos importante traçar esta trajetória a fim de contextualizar esteticamente e historicamente as experiências cênicas realizadas no Brasil a partir da década de 1930.

O espaço-tempo na cena brasileira moderna

O desenvolvimento e a consolidação de um conceito de teatro moderno no Brasil ainda vêm ocupando muitos pesquisadores e estudiosos do teatro brasileiro. O ponto de inflexão encontra-se na supervalorização do espetáculo *Vestido de noiva* como um marco histórico do moderno teatro brasileiro. Esta posição é defendida por críticos como Sabato Magaldi e Decio de Almeida Prado. Contudo, nos últimos anos muitos pesquisadores, como os que fazem parte do Grupo de Trabalho História das Artes do Espetáculo, da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) vêm apontando para a relatividade desta asserção, mostrando, de um lado, que o conceito de teatro moderno no Brasil se desenvolve muito lentamente, tendo suas primeiras manifestações no final da década de 1920 e, de outro que, os procedimentos tidos como anti-modernos permanecem em vigor na cena nacional ainda na metade da década de 1950, ainda que mascarados por uma ideologia moderna, conforme observa Ângela Reis (Reis, 2008). Outra vertente desta crítica consiste na exclusão de alguns momentos importantes do processo de formação do teatro brasileiro moderno, como ocorre, por exemplo, com as comédias e todo o teatro voltado para o riso, conforme aponta Berilo Nosella (Nosella, 2008). Neste sentido, tomo partido da posição que admite que o processo de modernização do teatro brasileiro conta com vários eventos, sendo *Vestido de noiva* apenas uma “data-símbolo”, conforme observa Tania Brandão (Brandão, 1994). No caso do presente ensaio, observa-se que algumas experiências cênicas e dramatúrgicas realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo entre os anos de 1932 e 1934 são fundamentais para a afirmação do

conceito de teatro moderno no Brasil. Estas experiências são vistas como essencialmente modernas não somente por sua temática, estética e técnica teatral, mas também por já apontarem para uma sensibilidade tipicamente moderna, conforme caracterizei anteriormente.

O período de 1932 a 1934 verá eclodir diversas experiências teatrais que anunciam uma transformação radical no panorama geral do teatro brasileiro, afirmando a idéia de teatro moderno. *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, de 1932, é uma montagem que introduz temas até então inauditos, como a luta de classes numa perspectiva marxista. *Sexo*, de Renato Viana, apresentado em 1934, também inovava ao lidar com as teorias freudianas. Porém, muito mais radical – em termos de experimentalismo e proposta de questionamento dos códigos teatrais – serão *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, e *O bailado do deus morto*, de Flavio de Carvalho, encenado com o Teatro Experiência, de São Paulo. No Rio de Janeiro, em 1933, Oduvaldo Vianna escreve e encena a peça *Amor*, grande sucesso de público e de crítica. É desta peça que tratarei aqui, em especial, pelo fato de ela trazer para a cena nacional, pela primeira vez, o diálogo entre teatro e cinema, com as cenas distribuídas em vários planos, formando o que denominei de cena múltipla.

Amor..., estreou em 1933 no Teatro Boa Vista, em São Paulo, vindo a estreiar no Rio de Janeiro no ano seguinte, inaugurando o Teatro Rival, realizando mais de 200 apresentações, com grande sucesso de público, numa temporada de mais de cinco meses, fato inédito no circuito teatral da época. O espetáculo fazia apresentações em vários países da América Latina e em Portugal. Para Décio de Almeida Prado, o interesse da comédia-filme *Amor* recaí menos na questão temática, a defesa do divórcio, do que na busca de libertar o teatro das “restrições costumeiras de espaço e tempo”:

O cenário dividia-se no sentido vertical e horizontal, dando origem a cinco áreas de representação e permitindo ao espectador, por exemplo, acompanhar uma ligação telefônica em suas diversas fases: primeiro, alguém fazendo a chamada, a seguir, a telefonista atendendo, e, por fim, a campainha começando a tilintar no outro extremo do palco. Os três atos habituais fragmentavam-se em 38 quadros, usando-se a iluminação, o corte de luz por alguns segundos, como um pano de boca que funcionasse

instantaneamente, deixando correr sem outras interrupções o espetáculo. Era a maneira nacional, menos sofisticada do que os palcos giratórios europeus, de competir com o cinema, roubando-lhe um pouco de sua fluidez narrativa, do seu ritmo vivo e dinâmico, aspiração de não poucos homens de teatro, escritores e encenadores, durante a década de trinta. (Prado, 2003, p. 25- 26).

Contudo, para o crítico, apesar destas inovações, as peças *Amor, Deus lhe pague* e *Sexo*, foram iniciativas que não reformaram radicalmente a cena nacional, visto que estavam ligadas à companhias tradicionais e desenvolviam-se dentro de um teatro comercial, obtendo grande êxito de público. Ora, como observa Walter Martins Madeira, em seu estudo sobre a obra de Oduvaldo Vianna (Madeira, 2004), esta interpretação, que tende a desvalorizar o espetáculo pelo fato de ele se enquadrar no gênero cômico e pertencer ao chamado teatro comercial, constitui um preconceito da crítica modernista. Como muitos, o autor sugere uma reavaliação crítica da obra de alguns dramaturgos da época, hoje pouco conhecidos. Considerando a estrutura cenográfica de *Amor*, Walter Martins Madeira estabelece uma aproximação entre este espetáculo e *Vestido de noiva*, observando que, embora Nelson Rodrigues afirme não ter tido influências, é pouco provável que ele desconhecesse o espetáculo de Oduvaldo Vianna, até mesmo porque Nelson era jornalista que circulava no meio cultural. Neste aspecto, Walter Martins Madeira afirma que, com suas inovações formais, *Amor...* teria aberto o caminho para *Vestido de noiva*, onde Nelson Rodrigues radicaliza os procedimentos usados por Oduvaldo Vianna. O autor insinua, portanto, que *Amor...* seria, igualmente, um marco na formação do teatro moderno brasileiro.

De fato, como vimos anteriormente, a proposta de estabelecer um diálogo entre cinema e teatro constitui um dos pilares das investigações cênicas modernas. A presença da simultaneidade de ações cênicas configura, igualmente, um princípio da cena moderna, que busca – numa de suas vertentes – reproduzir os ritmos acelerados da vivência urbana. Outro fator que observamos como típico da estética moderna é o elemento épico. Em *Amor...* todos esses elementos estarão presentes. A estrutura da narrativa é feita em *flash-back*. Assim como ocorre em *Vestido de noiva* e outras peças de Nelson Rodrigues, aqui a narrativa é conduzida por um morto. Isto é, na primeira cena

o espectador presencia uma morte por intermédio de um jogo de sombras, na cena seguinte, a ação se desloca para o plano superior, onde o falecido passa a contar como se deu sua morte. O espectador assiste à peça a partir dessa ótica, o que constitui um recurso tipicamente épico. Outro fator que reafirma o elemento épico é a presença do personagem alegórico Tempo, tal como no *Conto de inverno*, de Shakespeare. Este personagem nada mais faz do que mostrar a passagem do tempo, num grande calendário. Este deslocamento temporal e a própria exposição da temporalidade apresentam-se também como recursos épicos. No que se refere ao diálogo com o cinema, nota-se que se trata de um fator estrutural da cena, isto é, da conjugação entre texto e cenografia, na medida em que a proposta do autor era trazer para o teatro os procedimentos visuais do cinema, daí a presença da cena múltipla, onde era possível o corte rápido e a passagem imediata de um espaço para o outro. Oduvaldo Vianna havia estudado cinema nos Estados Unidos, entre 1929 e 1930 e, ao voltar para o Brasil, busca introduzir no palco as técnicas cinematográficas que aprendera. Neste sentido, o ideal moderno apresenta-se aqui como uma incorporação das técnicas e da tecnologia presente nos musicais norte-americanos, dotados de uma visualidade bastante ostensiva.

Amor... é um texto que indica a necessidade de uma ação dividida em várias áreas de atuação. Conforme observamos na foto da montagem paulista, havia três áreas de atuação no primeiro plano e duas no plano superior. Dentre estas, a mais utilizada é a central, situada no plano inferior. A área central do palco – chamada de centro-baixo – é deixada livre para a movimentação dos atores. Estes espaços que, no início da peça, representam lugares específicos (um cemitério no plano superior, um espaço mítico onde se situa o personagem Tempo, também no plano superior, um aposento, a redação de um jornal, etc) vão se transformando em outros lugares com o decorrer da narrativa, como, por exemplo, a cabine de um navio, um café, uma drogaria, entre outros. A mobilidade espacial é, portanto, a base da encenação. Essas transformações eram efetuadas por intermédio do fechamento de cortinas situadas em cada uma das áreas de atuação. A cenografia parecia conjugar o elemento construído com uma linguagem naturalista, dada aqui pela presença de determinado tipo de mobiliário, embora uma observação mais atenta das imagens mostre também

certos efeitos de ilusionismo, como no caso das garrafas bidimensionais. Além disso, há também uma figuração com caráter mais simbólico e sintético, como é o caso dos lugares situados no plano superior. Assim, a cosmovisão presente nesta cena remete-nos ao mundo medieval, no sentido em que o plano superior representa uma espécie de além, enquanto que o plano inferior representa a vida na esfera terrestre. No terceiro ato, por exemplo, nas cenas finais, há uma dinâmica mais intensa entre esses dois planos, em particular na cena final, na qual aparece um interessante jogo do teatro dentro do teatro, com um fim essencialmente moralista, tal como ocorre num auto religioso. Os personagens que haviam morrido no primeiro plano – na Terra – reaparecem no plano superior, no céu, e pedem uma oportunidade para voltar à vida ou à cena. Porém, este retorno é catastrófico, pois os vícios dos personagens permanecem e se intensificam. Para tanto, o autor sugere que os personagens principais sejam multiplicados por intermédio de máscaras. Tendo em vista este fracasso, o autor propõe então um *grand finale*: os seres superiores castigam os humanos destruindo o mundo pleno de vícios! Para tanto, na montagem paulista, havia uma série de efeitos especiais, no estilo do teatro de revista, como trovões, relâmpagos e incêndios. Nota-se assim que a cenografia tende a misturar diversas linguagens, como ocorre com o teatro de revista, gênero que Oduvaldo Vianna dominava.



Fig. 1: Amor. Foto de autor desconhecido. (Vianna, 1934)

Na versão carioca, essas soluções tiveram de ser abandonadas devido à mudança estrutural do espaço cênico – que, além de não ter urdimento, era dividido em três partes, isto é, além do palco frontal, dois pequenos palcos situavam-se em cada uma das laterais. (Cf. Viotti, 1988, p.178-185). Com isso, a cena deixou de ter dois níveis, passando a se distribuir nos três palcos, com um cenário central e outros dois nos palcos laterais, embora as reduzidas dimensões destas áreas de atuação, aliado à grande largura da boca de cena, me levem a pensar que o palco central poderia conter mais de uma área de atuação. Assim, na versão carioca, a cenografia parece ter adquirido uma feição mais panorâmica, lembrando igualmente as soluções cênicas presentes na cena medieval. No âmbito deste ensaio não me foi possível fazer uma pesquisa mais aprofundada acerca das diferenças entre as duas montagens, mas cabe observar que seria oportuna a realização de um estudo sobre a produção cenográfica de Henrique Manzo que, além de ser um pintor modernista que também dominava técnicas da pintura naturalista, atuou como cenógrafo nas companhias teatrais de Ana Pavlova, Procópio Ferreira e na Companhia Elsa Garide.

Percebemos assim que *Amor...* é um espetáculo que se insere num certo tipo de visão modernizante das artes cênicas, como o diálogo com o cinema, o culto da espetacularidade e da tecnologia cênica, a valorização do elemento épico, a cenografia construída que funde diversos estilos (cena múltipla). Contudo, é possível pensar que um fato que tende a atenuar a modernidade da peça é a presença de uma cosmovisão marcada pela ordem, tal como se dava no espetáculo medieval. A cena em fragmentos seria ainda parte de um todo ordenado, o que implica a preservação de uma visão de mundo anti-moderna. No entanto, este atenuante da modernização perde sua eficácia se pensarmos que *Amor...* é uma espécie de paródia daquilo que seria um auto religioso e, enquanto comédia de costumes, traça uma crítica aos problemas sociais e comportamentais, num sentido moralizante, como é comum à própria ideologia do cômico antigo e moderno. Isto é, a peça parece jogar com os próprios recursos da teatralidade – inclusive o metateatro – e toda a tecnologia cênica disponível para operar a crítica aos costumes. No entanto, se no tocante à encenação, a peça traz uma ideologia modernizante, no que se refere à estrutura dramática e aos problemas estéticos da cena moderna (o sujeito, o diálogo, a temporalidade e o espaço em crise), *Amor...* preserva um vínculo com a cena tradicional. Observa-se, portanto, a presença de uma contradição, que não aparece, de modo algum, em *Vestido de noiva*.

Sendo *Vestido de noiva* uma peça já muito discutida⁷, me limitarei a fazer apenas alguns comentários sobre a cenografia. Os planos usados na cenografia de *Vestido de noiva* correspondem a três estados da mente da personagem: a realidade, alucinação, a memória. Aqui, deparamo-nos com uma estrutura cena fragmentária, que articula perfeitamente aquele que seria o espaço interno, tal como observamos em Strindberg e o espaço cênico. Trata-se de um projeto cenográfico que revela influências de Adolphe Appia, da cena expressionista, do cinema, mas também, como observa Niuxa Drago, da arquitetura moderna e da pintura metafísica de De Chirico, com sua temática das arcadas, assim como de algumas montagens de Meyerhold. A autora observa que, por intermédio da fusão destas linguagens, que vão do figurativo, ao abstrato, passando pelo

⁷ Uma análise mais pormenorizada do trabalho do cenógrafo Santa Rosa é feita por Niuxa Drago, em sua tese de Doutorado *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

elemento simbólico, a cenografia de Santa Rosa vem conciliar o nacional ao universal, em acordo com o projeto modernista nacional. Outro fator que gera um diferencial no espetáculo é dado pela mobilidade destes planos, isto é, o plano inferior – que pode, inicialmente, corresponder à realidade – pode passar a ser o plano da alucinação, ou ainda, um determinado plano pode indicar mais de um lugar, gerando a incerteza do sentido, fator este que é visto por Ângela Leite Lopes⁸, como determinante da modernidade cênica da obra de Nelson Rodrigues. Nesta dinâmica, a iluminação cênica é fundamental para o estabelecimento do ritmo das cenas e para a delimitação dos lugares representados. Assim, se nesta estrutura cênica, a experiência do espectador se constitui justamente do ato de reconstruir e interpretar estes fragmentos de tempo-espaço de modo a obter uma unidade de sentido, esta mesma unidade pode se ver comprometida com o jogo da incerteza da pela dinâmica da justaposição de lugares num mesmo plano. *Vestido de noiva* é, portanto, um espetáculo significativo em termos de um amadurecimento do processo de modernização do teatro brasileiro. Contudo, em acordo com a ótica de Anatol Rosenfeld e de alguns estudiosos aqui citados, este espetáculo não pode ser considerado como detentor de um papel de pioneirismo em termos de modernização do teatro brasileiro, pois, como mostrei aqui, as experiências modernas em termos de encenação e de criação dramaturgica já vinham se desenvolvendo no início da década de 1930, com o trabalho de Flávio de Carvalho, Oduvaldo Vianna e Oswald de Andrade.

O tempo e a história em cena: a passagem para o pós-modernismo

O período que se estende de 1943 até a década de 1970 será marcado por várias experiências cênicas que darão continuidade à busca de novas relações entre o tempo e o espaço na cena. Como disse na Introdução, o trabalho de Jorge de Andrade, de Oduvaldo Vianna Filho e de Naum Alves de Souza representam etapas diferenciadas na exploração destas relações. Em todos os casos, e diferenciando-se do modernismo de Nelson Rodrigues, a cena apresenta-se como o espaço para a revisão crítica da história social e política brasileira. Em *A moratória*, por exemplo, a cenografia de características

⁸ Cf. LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

naturalistas apresenta-se como elemento narrativo: ela junta e contrapõe dois lugares específicos que servem para indicar, tanto a repetição de hábitos e comportamentos, quanto um quadro de dicotomias mais amplas, como o urbano e o rural, o arcaico e o moderno, com suas radicais diferenças de valores. Neste confronto se revela todo um processo de decadência, de desenraizamento, de uma perda do espaço e de identidade⁹. Em outro texto também já suficientemente analisado e discutido, como é o caso *Rasga coração*, também se encontra a presença de uma narrativa que busca rever a história política brasileira, em particular, as mudanças no ideal revolucionário no decorrer de um período que separa três gerações. A proposta dramaturgica articula o espaço da memória do personagem central e o tempo presente. Este espaço-memória, que nunca é cronológico, percorre diversos momentos históricos e políticos do passado, materializando-se em cena, intercalando-se com a cena presente, de modo simultâneo, ora como contraponto, ora como repetição, ora como contraste ou semelhança. O projeto cenográfico de Marcos Flaksman caracterizava-se por uma cena arquitetônica dividida em dois planos principais, os quais eram subdivididos em vários compartimentos que podiam indicar lugares fixos, como o apartamento onde mora o personagem Manguari Pistolão e sua família, e outros espaços-memória, sejam estes espaços públicos, sejam ambientes interiores. Assim como ocorria em *Amor...* e em *Vestido de noiva*, os ambientes não são fixos. Por outro lado, aqui a iluminação apresenta-se como fator fundamental para a delimitação destes ambientes, podendo destacar um ator, delimitar ambientes específicos, unificar planos, entre outros. Assim, uma das tendências da cena posterior – realizada a partir da década de 1980 – será justamente a de reduzir os elementos construídos em prol de um espaço mais despojado de concretude ou materialidade, de modo que a iluminação passa a ser um elemento fundamental da criação da visualidade e plasticidade da cena. A trilogia memorialista de Naum Alves de Souza se insere nesta tendência, de forma tal que a cenografia pode limitar-se a poucos elementos cênicos.

Com o aprimoramento das técnicas de projeção de vídeo, rapidamente incorporadas à cena teatral, estes espaços-luz tornaram-se ainda mais presentes na cenografia, de forma que é raro encontrarmos atualmente espetáculo teatral

⁹ Cf. ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória: no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

onde não haja a presença de vídeos, que permitem uma intensa multiplicação dos ambientes e a exploração de novas formas de simultaneidade. O projeto meyerholdiano de cineficação do teatro realizou-se realidade. Contudo, para finalizar esta análise, gostaria de lembrar aqui de uma experiência cênica que foge desta tendência e retoma a estética da simultaneidade de modo inovador. Trata-se do espetáculo *O jardim*, da Cia. Hiato.



Fig. 2: O jardim. Foto realizada por Gilson Motta a partir do vídeo do espetáculo.

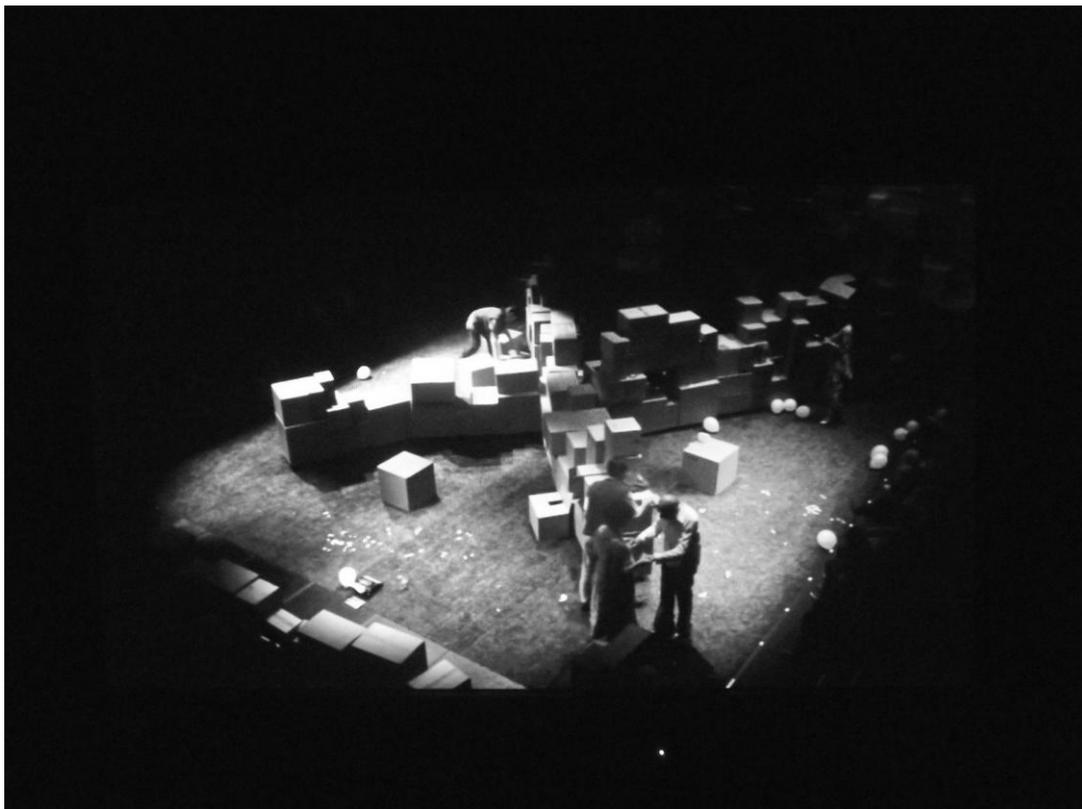


Fig. 3: O jardim. Foto realizada por Gilson Motta a partir do vídeo do espetáculo.

Diferentemente dos demais espetáculos aqui citados, *O jardim* é concebido para um espaço cênico em formato de arena. O público envolve três quartos do espaço cênico, sendo este último quarto ocupado por uma grande quantidade de caixas de papelão, formando uma imensa parede. Estas caixas também dividem a área de atuação em três partes, as quais indicam três episódios da vida de uma mesma família, ocorridos em épocas distintas, em 1938, 1979 e 2011. Inicialmente, cada setor da platéia tem acesso a somente um destes ambientes-tempos, de modo que a ordem pela qual o espetáculo é visto não segue a uma cronologia linear. Assim, todas as três cenas são apresentadas – isto é, repetidas exatamente – por três vezes, até que todos os setores de espectadores vejam as cenas. Esta dinâmica revela-se de extremo interesse na medida em que os demais ambientes-tempos não permanecem totalmente velados para o público. Assim, embora um setor do público visualize, por exemplo, a cena passada em 1979, ele ouve e vê de modo parcial aquilo que ocorre nas outras áreas de atuação, pelos vãos que se abrem entre uma e outra área de atuação. Num momento seguinte, este mesmo público tem acesso a outro espaço-tempo, mas, mantém ainda uma relação com a cena que acabou de

assistir. O espetáculo é, portanto, construído a partir da articulação entre a memória e a repetição. Mas, diferente dos espetáculos modernos – que apresentavam o passado ou o futuro dando-lhe concretude visual pela justaposição ou multiplicação – aqui, o fundamental é que a própria experiência estética é uma experiência de temporalidade, isto é, de uma fruição do tempo em seu manifestar-se simultâneo como memória, instante e projeção. Se adotarmos a conceituação de Hans-Thies Lehmann, diremos que busca-se aqui o tempo em estado puro. A apreciação de um determinado espaço-tempo no presente já é contaminado pela percepção de seu acabamento, de sua duração, e de uma nova duração que se anuncia. Este processo se acentua na medida em que o espectador assiste a cada cena, desencadeando assim uma circularidade no modo de construção do sentido: quanto mais o espectador vê as cenas subsequentes, mais ainda a cena primeira se esclarece, independente da ordem de apresentação. Neste processo, a própria repetição torna-se relativa, pois ela apresenta-se diferenciada pela própria participação afetiva do espectador. O espetáculo parece, portanto, discutir o próprio acontecer do teatro, já que este é, por excelência, a arte da repetição. O que se revela aqui é que, paradoxalmente, a repetição nunca é igual, ela é sempre um mesmo que se diferencia. A repetição acentua o caráter efêmero do teatro, sua impermanência. Assim, nesse movimento de repetição e diferenciação, no decorrer do espetáculo, aos poucos, cada espaço-tempo começa a apontar para o outro: o passado recente para o passado distante, o passado distante para o presente, o presente para o passado recente, e assim sucessivamente. Ora, é esta experiência temporal que Lehmann, citando Heiner Muller, denominará de “memória”.

A memória acontece de outra maneira – a saber, “quando a abertura da visão se faz no tempo entre olhar e olhar” (Muller), quando algo não visto se torna quase visível entre imagens e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações (Lehmann, 2007, p. 318).

O jardim é, portanto, um espetáculo que ressalta o fato de o teatro ser um espaço de memória, como diz Lehmann. Neste espaço, o tempo realça a posição de elemento temático. A simultaneidade cênica é explorada de um modo diferente da “estética da velocidade” que recorre às mídias e ao vídeo para

multiplicar os espaços. Em *O jardim*, pelo contrário, a simultaneidade é afirmada por outra via, onde o caráter precário do teatro é ressaltado. A própria ação de instaurar a cena é lembrada, num processo auto-reflexivo. Nesse movimento, o espetáculo afirma-se como representativo das poéticas teatrais pós-modernas, as quais vinculam-se ao conceito de pós-dramático. Assim numa última confrontação com os espetáculos modernos, observamos que, assim como ocorre em *A moratória*, de Jorge Andrade, *O jardim* também tem por tema a perda de uma propriedade. Se, em Jorge Andrade, esta perda diz respeito a uma situação histórico-social específica, podemos dizer que o mesmo se dá em *O jardim*. Aqui, o que está em questão é justamente a dimensão da perda da afetividade como fator determinante das relações humanas no contexto cultural da atualidade. Diante de uma ordem do mundo marcada pela reificação, pela coisificação do homem, pelo valor exacerbado dado ao consumo, pelo pragmatismo e pelo esvaziamento das relações, que se tornam cada vez mais virtuais, não há espaço para a afetividade e para relações humanas autênticas. *O jardim* nos faz lembrar que o teatro, com toda sua efemeridade, ainda se mostra como um espaço possível para a reconstrução dos afetos e para a fundação de um sujeito a partir de valores humanitários.

Bibliografia

- ANDRADE, Jorge (1984). *A moratória*. Rio de Janeiro: Livraria Agir.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins (2008). *Tempo e memória: no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia.
- ARONSON, Arnold (2005). “Postmodern Design”, in: *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*. Michigan: the University of Michigan Press.
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, Folio Essais, 2006.
- BRANDÃO, Tania (Org.) (1994). *O teatro através da história, volume II, O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- DRAGO, Niuxa Dias (2012). *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de

Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

FRANK, André (1958). *Georges Pitoeff*. Paris: L'Arche Editeur.

LEHMANN, Hans-Thies (2007). *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.

LOPES, Ângela Leite (2007). *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MADEIRA, Walter Martins (2004). *O legado de Oduvaldo Vianna*, in: *Revista Todas as Letras*, n. 6, p. 25-30. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/view/977/706>
último acesso em 24 de fevereiro de 2012.

NOSELLA, Berilo Luigi (2008). *Jorge Andrade e o teatro moderno no Brasil: uma revisão de alguns acertos e muitos equívocos*. Portal Abrace, V Congresso, 2008.

Site: <http://portalabrace.org/memoria/vcongressodramaturgia.htm>
Último acesso em: 24 de fevereiro de 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice (2009). “Tradições e inovações nas artes da cena”, in: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 9, 2009, Revista do PPG em Artes Cênicas, ECA, USP.

PISCATOR, Erwin (1968). *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

PRADO, Décio de Almeida (2003). *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.

REIS, Ângela de Castro (2008). *Tradição versus Modernidade no teatro brasileiro: Cândia, de Bernard Shaw, pela Companhia Eva e seus artistas*.

Portal Abrace, V Congresso, 2008.
<http://portalabrace.org/memoria/vcongressohistoria.htm>
último acesso em 24 de fevereiro de 2012.

RODRIGUES, Nelson (2004). *Teatro completo. Volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROSENFELD, Anatol (2000). *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. (1973) *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva.

SONREL, Pierre (1956). *Traité de Scenographie*. Paris: Librairie Théatral.

SZONDI, Peter (2001). *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify.

VIANNA, Oduvaldo (1934). *Amor...* Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

VIANNA FILHO, Oduvaldo (1980). *Rasga Coração*. Brasília; Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/SEAC, FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro.

VIOTTI, Sérgio (1988). *Dulcina: primeiros tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas.

WERTHEIM, Margareth (2001). *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.