

# DOS ROMÂNTICOS AOS MODERNOS: APROXIMAÇÕES E DIÁLOGOS DO TEATRO BRASILEIRO COM O FRANCÊS

Geraldo Ramos PONTES JUNIOR\*.

- **RESUMO:** Este trabalho propõe-se a apresentar históricas relações, estéticas e culturais, do teatro brasileiro com o francês, chegando a trocas atuais. Desfazendo a perspectiva da dependência cultural, procura entender as transformações do nosso teatro como produtivo diálogo com a contribuição francesa, que poderia ser considerada uma das mais importantes de nossos palcos, ao longo de seus desenvolvimentos artístico e cultural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro. Teatro francês. Relações culturais. Dramaturgia e teatro modernos. Comparativismo teatral.

As aproximações do teatro brasileiro com o francês remontam ao século XIX e caracterizam-se mais por proveitosas leituras das formas de lá, pelos nossos autores e intérpretes, que pelo simples modelo que essa arte, desde então altamente institucionalizada na França, poderia oferecer à nossa. Já como consequência da emancipação da coroa portuguesa em 1822, a afirmação do diálogo das nossas letras com as francesas pautou-se pelo reconhecimento político e nacional, que partiu de nossos românticos, apesar de **nos termos** tornado independentes por astúcia da própria dinastia imperial portuguesa. Com efeito, em 1836, Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre obtiveram, na França, o apoio de Ferdinand Denis para publicar, em português, a revista *Nitheroy*, divulgando como um tratado diplomático nossas letras, economia, geografia e tantos outros, em dois números. Através da mediação da França, com vistas à afinização com a Europa, ratificou-se a independência cultural da nação, dissociando-a da origem ibérica, identificável como a dos ex-colonizadores. E nas artes francesas, encontrou-se uma saída simbólica pois, afora as tintas herdadas da missão francesa no Brasil, no período em que a Colônia paradoxalmente sediou o Império português (graças a uma expulsão napoleônica), no seu pano de fundo estavam a nos inspirar os ideais revolucionários da história daquela nação.

A simbologia da França revolucionária e mãe das artes chegava aqui por meio de uma história idealizada, em plena monarquia brasileira, visto que no

\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20.550-013 – geraldo.pontes@uol.com.br.

período romântico já se vivia um retrocesso histórico naquela nação, seguido de buscas de restabelecimento de um regime sem os ranços do Absolutismo, conforme mostraram os conflitos que lá moveram todo o século XIX. E se, por outro lado, qualquer crítica ao Império Colonial francês<sup>1</sup> da época coubesse como válido paralelo com o papel negativo das nações ibéricas, não se aplicaria à imagem que nosso país buscava da França na esfera das relações político-culturais. Para o Brasil, esse lado pertencia a um passado remoto, com saldo curiosamente positivo, marcado pela batalha deflagrada no Rio de Janeiro, no século XVI, com índios Tamoios apoiando invasores franceses contra os colonizadores portugueses.

Se, como nos lembra o status oitocentista, a intermediação da França e da sua língua operou constantemente até um dado momento em nossa cultura, procuraremos ver, de início, aproximações do teatro brasileiro com o francês, até os anos 1940, traduzidas em crescimento teatral entre nós. Em seguida, veremos que o cosmopolitismo diversificou nossas experiências cênicas, passando inclusive pela retomada da arte francesa, em nossos palcos, e pela grande referência aqui deixada por um texto paradigmático da modernidade, de Alfred Jarry, que permeou distintos projetos de modernização dramática e cênica brasileira. Chegaremos, por fim, a uma breve notícia sobre montagens relativamente recentes de autores daqui nos palcos de lá.

### **Os traços do teatro francês no Brasil, do romantismo aos anos 1940**

Na transição do século XIX para o XX, a afirmação de uma arte literária brasileira, inclusive nos palcos, apesar de todo modelo que se impusesse, ainda nos mostra que se hesitava entre essa filiação e a aspiração à construção do texto a partir da cultura nacional. Hesitava-se para não ser mera cópia e por não se poder limitar ao ideal de uma cultura nativa sempre próxima da artificialidade. A se pensar na afirmação histórica do ator oitocentista João Caetano, segundo o qual o romântico Martins Pena já se definia como o “Molière Brasileiro” (BERRETINI, 1980, p.47), diríamos, seguindo aqui uma leitura de Silviano Santiago (1978), que o epíteto só importaria na medida do mesmo valor de seus dois termos, em produtiva indecidibilidade. Tratava-se de uma legitimação que seria compreendida com menos sublimação, no Modernismo, tendo como preceito que a unidade e a pureza da forma, conceitos europeus e coloniais por excelência, deviam-se superar pela devoração dessa origem mantenedora da ótica da dependência, corroboradora da ideia de um modelo. O que vale para a literatura se estende, via literatura dramática,

---

<sup>1</sup> Há que se lembrar que a exploração do Haiti pela França, até 1804, sustentava um entre cada oito franceses na metrópole. Ainda na primeira metade do séc. XIX eram colônias francesas outras ilhas do Caribe, a Guiana, e iniciava-se, neste século, a colonização de vários países africanos e asiáticos, durando mais de cem anos.

para o teatro, mas a versão moderna da dramaturgia ainda estava distante da Semana de Arte Moderna.

Assim, apesar das distinções estruturais de suas obras, Martins Pena e Molière, aproximáveis pela comédia de costumes, pela observação da sociedade, explorando seus diferentes tipos e a linguagem coloquial, criticando as contradições dos que detinham o poder, definiram-se pela crítica universitária paulista, entre outros, por paralelos do gênero: “Molière representa para a França o que Martins Pena para o Brasil” (BERRETINI, 1980, p.48). Se, do século XIX ao Modernismo, corroboram a noção dessa transitoriedade algumas leituras comparativas convergentes quanto à identificação do modelo francês no teatro brasileiro do século XIX de uma forma geral, Sábato Magaldi entende no entanto que esse “ponto de partida obrigatório para a crítica” (MAGALDI, 1962, p.44), legitimado pelo ator oitocentista João Caetano, seria passível de melhor entendimento:

Esse lugar-comum da crítica literária nos levaria, assim, à vontade de chamar Martins Pena não o Molière, mas o Aristófanes brasileiro, não tivesse ele conscientemente querido observar a lição do francês, ou melhor, conciliar as tendências que, por motivos didáticos, se exprimem de forma autônoma nos dois. De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos temas vivos do presente – a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria. [...]

A verdade é que a inclinação natural de Martins Pena o levava ao gênero cômico de Aristófanes [...], e que, adotando o exemplo molieresco, quis ele corrigir a espontaneidade do seu talento. (MAGALDI, 1962, p.44).

Nota-se que S. Magaldi relativiza amplamente a adoção do modelo ao problematizar a reescrita em M. Pena, relevando sua produtiva releitura ao novo contexto. Posteriormente, José de Alencar, disposto a incentivar a mudança no repertório teatral carioca que, afora a comédia romântica, limitava-se à ópera italiana e aos *vaudevilles* franceses e portugueses nos anos 50, promove a figura de João Caetano<sup>2</sup>, como o único capaz de por em prática uma escola de formação de ator, que o governo deveria subvencionar. No entanto, aponta para os defeitos que o ator teria a corrigir em sua interpretação, romântica por essência, devido aos gêneros que encenava. Alencar pensava nas “ideias recentes sobre teatro que vinham da França”, cuja representação realista, “natural, espontânea sem lances cediços” (FARIA, 1987, p.3), estava em íntima relação com o novo.

À época, o drama realista francês enfocava as aspirações da burguesia, mas buscava a disciplina da imaginação, sem rechaçar as conquistas formais dos românticos. Em *A Dama das camélias*, considerada o marco inicial do Realismo no teatro, Dumas Filho apresentava “[...] uma heroína caracterizada de acordo com

<sup>2</sup> Segundo José Roberto Faria (1987, p.2-3), o dramaturgo evoca as qualidades do ator em artigo da série de folhetim *Ao Correr da Pena, do Correio Mercantil* de 19/11/1854.

padrões românticos, uma cortesã que se regenera por amor e se dispõe a abandonar a luxúria [...]” (FARIA, 1993, p.17), assim como o seu amante, Armand Duval, cuja “[...] paixão sincera por uma mulher com o passado de Marguerite, o desafio dos preconceitos sociais, o abandono da família, tudo faz dele um personagem igualmente romântico[...]” (FARIA, 1993, p.17).

Por outro lado, J. R. Faria (1993, p.17) ressalta que, para além da intriga amorosa, encontram-se no pano de fundo da ação descrições realistas do mundo da prostituição elegante, a vida da cortesã, sua preocupação com o dinheiro que sustenta seu luxo, fosse qual fosse a procedência, dados em que predomina a observação de aspectos da realidade, com “[...] a preocupação de tratar vivamente um dado concreto.” Ambivalência que não se estende tanto à obra de Alencar, desenvolvendo-se menos em torno de visões críticas de sua época do que da função de o seu drama realista veicular ideais moralizadores e demais interesses burgueses. Alencar interpreta a abolição da escravatura, em *O demônio familiar*, como o fim de um **estorvo** no lar e, portanto, um mal necessário que eliminaria conflitos supostamente criados pelo negro escravo, quando este era o bode expiatório das contradições burguesas em cena. A exceção se dá apenas ao final de sua carreira, quando, em incursão tardia na estética romântica, escreve as peças *Mãe e O jesuíta*.

Outro gênero, mais significativo da virada do século XIX, a vasta produção de revistas de Artur Azevedo surge em sintonia com a modernização da capital brasileira, revelando, para F. Sussekind (1986), duas utopias, destinos aparentemente ligados. Nesse caso, o modelo francês está intermediando a transformação de origem, pois a revista de ano nacional possibilitava paradoxalmente a sobrevivência do teatro brasileiro, ao diferenciar-se dos congêneres portugueses, conforme Sussekind (1986), pela originalidade de nos enfocar como objetos de uma ficção de que éramos também o sujeito.

A história e a temática das revistas marcaram-nas com um olhar para o projeto de modernização da Capital para encenar um Brasil moderno, opondo a republicana Capital Federal à antiga Corte, através de uma estética naturalista do visível e da fantasia romântica, do documento explícito e da mágica, mistura de estilos tanto mais diversificados quanto mais aliados a estéticas do espetáculo importadas de Paris, “[...] de natureza bem menos literária: o *vaudeville*, a revista, o café-concerto, a mágica (adaptação nacional da *féerie*) e a opereta [...]” (PRADO, 1971, p.18).

Entretanto, é preciso não esquecer que um estudo mais ponderado do gênero da revista se deve à compreensão da dinâmica da época que o fazia acontecer. A se pensar em sua transformação no século XX, Tânia Brandão comenta, na introdução a um estudo de Roberto Ruiz, que “[...] conhecer o teatro de revista significa abdicar um pouco deste desejo de visão unificada, que reduz à pobre

mesmice uma longa história de eventos bastante diversificados.” (BRANDÃO, 1988, p.10). Para além do *show* de variedades, “[...] o gesto de encenar o mundo significa [...] a presença mesma de muitos mundos em cena ao longo da história (que) diz qual a variedade que, em determinado momento, interessa.” (BRANDÃO, 1988, p.10). Mudança essa que dificulta ver a unidade do teatro de revista brasileiro.

Mais complicado seria então não identificar modelos em nossa dramaturgia? Ou seria mais simples? A questão é complexa quando o paradigma é a obra de Qorpo Santo. Eudinyr Fraga cita uma série de reflexões de Décio de Almeida Prado, Yan Michlaski e Maria Helena Khüner, entre outros que entendem o autor gaúcho como precursor de Ionesco, Beckett e Pinter. No entanto, acentuando seu dado estilístico mais constante, o autor considera que o dramaturgo “se vale o tempo inteiro do automatismo psíquico” (FRAGA, 1988, p.25), processo surrealista proposto posteriormente por Breton.

Válida ou não, a aproximação do crítico não se calca na influência de formação, por questões cronológicas de um caso isolado. A se compará-lo a seu póstero e surrealista antes da letra, Alfred Jarry, por várias questões estéticas da obra de ambos, *Qorpo Santo* demonstra a mesma dissonância no conjunto, para além das obras. Tendo surgido em um quadro em que se divulgavam as ideias de Zola sobre o teatro naturalista como linha oitocentista canônica, Jarry comportou-se como caso isolado por não corresponder a qualquer movimento de sua época. Teve comportamento transgressor e foi socialmente incompreendido, da mesma forma que *Qorpo Santo*. Nesse caso, para além do modelo, a contemporaneidade das aproximações França-Brasil seria consequência de um *zeitgeist* em que novas inquietações esboçariam os traços de um teatro moderno.

O autor gaúcho só foi divulgado a partir dos anos 1950, tendo ficado desconhecido entre nossos modernistas, cujo legado não alcançou o teatro com a mesma contundência que se manifestara nas outras artes: apenas nos anos 1930, iniciara-se a escrita de *Café*, de Mário de Andrade e de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, publicada no início do Estado Novo. A recusa de atores brasileiros de maior prestígio ou de companhias de teatro estudantil a encenar a obra de Oswald marcava o atraso de nosso teatro para com seu tempo. Também não fora expressiva da Semana, por sua curta passagem pelos palcos, a estética de Álvaro e Eugênia Moreyra que, à frente do Teatro de Brinquedo, em 1927, “inspirado no *Vieux Colombier*, de Jacques Copeau” (COSTA, 1996, p.146), anteciparam a experiência de *Os Comediantes*, de 1943, na maneira de estruturar um grupo de teatro.

Afora isso, as obras teatrais pré-modernistas de O. de Andrade constituíam-se em duas peças escritas em parceria com Guilherme de Almeida Prado: *Mon coeur balance* e *Leur âme*. O interesse dos grupos brasileiros pelo teatro francês nesse

momento se direcionava a um teatro de câmara, muito criticado por Oswald que, como nos mostra I. C. Costa (1996), não via tal proposta corresponder aos anseios do público.

As peças mais maduras de nosso modernista, escritas a partir de 1933, mostram a guinada em relação à primeira lavra, com forte influência marxista, mas ao mesmo tempo com visão crítica das utopias, como nos demonstra *O Rei da vela* que, engendrado na formação do Estado Novo, escrito em 1933 e publicado em 1937, foi montado apenas trinta anos após pelo grupo Oficina. Nele, Oswald elencava sua visão de classes em uma farsa vivida pela burguesia nacional, formada na República Velha, e pelos esforços das classes hegemônicas em se manterem donas do capital, avessas a modernizar a nação.

Na fábula dramática, Heloísa de Lesbos, filha de um barão arruinado, é negociada para ser noiva do agiota e capitalista voraz Abelardo I, fabricante de velas, metáfora do atraso do país em inúmeras conotações. Por trás da fala autoritária de Abelardo I aos trabalhadores e à pequena burguesia endividada por seus empréstimos, assiste-se ao crescimento de Abelardo II, o auxiliar que aprende a cartilha do patrão para lhe aplicar um golpe. A passagem natural do poder de um Abelardo a outro dá as tintas da farsa ao contexto dramático, pois não somente leva Abelardo I ao suicídio como qualifica Abelardo II para substituir seu ex-patrão como noivo de Heloísa ao passar ao poder. O deslocamento de um desfecho fatalista para a farsa a respeito das classes hegemônicas destituiu-as de seriedade. Implicitamente, há uma paródia ao episódio real dos amantes Abelardo e Heloísa, na desmistificação da ideia do amor acima de toda ordem, que viveram, na França medieval, onde foram punidos após terem fugido e contrariado a ordem familiar.

No Brasil da transição de 1930, o capital é representado, em *O Rei da vela*, como força do atraso e não da modernização econômica e social, o que muito bem se exemplifica nos ensinamentos bufões do patrão a seu auxiliar. A estagnação em foco contribui à estrutura dramática para que não haja conflito entre Abelardo I e II (os nomes parodiam os de reis), deformando o caráter trágico da ideia de usurpação do trono. Por falta de ética entre as personagens, mas principalmente do supostamente usurpado, seu confronto serve apenas a uma visão pessimista sobre a oligarquia brasileira, pela substituição de vigaristas por seus rivais. Sem o conflito ético, o falso confronto entre essas personagens ironiza também a hipótese de um socialismo brasileiro, assim como a falta de crítica reinante no teatro nacional de até então quando, em conversa entre Abelardo I e II, o segundo se define como o “primeiro socialista que aparece no teatro brasileiro”, que quer suceder ao patrão. A que o primeiro responde dizendo que o “[...] socialismo nos países atrasados começa [...] entrando num acordo com a propriedade [...]” (ANDRADE, 2004, p.50).

O percurso que O. de Andrade fez para tentar levar seu texto aos palcos passou por reconciliações com o Grupo Universitário de Teatro (GUT), ao qual, como crítico, muitas vezes Oswald denominara os *chato-boys*. Sem angariar a simpatia do mesmo, o autor vê sua proposta também recusada por Procópio Ferreira, receoso com a censura. A contundência dos ataques morais na peça estavam na deflagração do ódio na família burguesa, moralmente enterrada em interesses financeiros que transformavam o lar em um antro de corrompidos. Restrita ao pano de fundo, a intriga mostra as diferentes personagens em jogos de interesse para aderirem a qualquer golpe que lhes tirasse da ruína financeira.

Para o GUT, acomodado em sua proposta de teatro de câmara, os teoremas programáticos do comunismo transformados em uma retórica de desvelamento moral eram incômodos. Segundo I. C. Costa, o grupo rejeitava as ideias stalinistas e esperava o aparecimento de autores inspirados em franceses como Claudel, Anouilh ou Giraudoux. O pessimismo do texto oswaldiano explica o eventual desinteresse do meio teatral da época, até porque traria certa ineficácia ao ideário do momento. A tônica estadonovista do elogio ao trabalho e à família opunha-se à imagem do malandro, propositalmente direcionada pela ideologia construída por alianças políticas e incorporada panfletariamente por manifestações artísticas. Nesse aspecto, o momento teatral é não somente dominado pela falta de tino da classe, ao descartar o texto de Oswald, como também pelo Estado Novo que, procurando apoiar-se na construção nacional à força de ações populistas, incentivava concursos literários de que foram vencedoras peças que louvavam as virtudes da classe operária, entre outros, sublimando o tema sem mais.

A ideologia oficial seria possivelmente atingida pelo texto de Oswald na sua denúncia da exploração das classes trabalhadoras por um capital burguês mantenedor das aparências e pela crítica pessimista quanto ao futuro quando as elites mantinham o atraso. Sem apontar para solução, vendo com deboche a hipótese do socialismo brasileiro e a ideia implícita de nação, Oswald faz Abelardo I afirmar que “[...] a família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades, deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre.” (ANDRADE, 2004, p.43). E arremata dizendo àquele que perde a propriedade (por exploração do capital que ele cinicamente escusa), “cavasse prole”, pois senão é “a desordem social, é a Rússia” (ANDRADE, 2004, p.43).

Apagadas as tintas anti-aristotélicas oswaldianas, de inovação formal e com temática tão atual à época, outras experiências abriram o espaço de renovação quando, casualmente, novas relações com o teatro francês inspiraram a modernização de nossos palcos. De fato, se nos anos 40 ainda não há uma voga anti-aristotélica de Brecht na França, após o fracasso de Gaston Baty com um texto desse autor na inauguração do Teatro de Montparnasse, em 1930, sua entrada no Brasil é tão tardia quanto lá, tendo-nos chegado por outro viés que não o francês, como veremos

adiante. Porém, as bases das grandes mudanças teatrais no Brasil de 1940 passam por aproximações com a arte teatral francesa. Pois encontra-se no início daquela década, no Rio de Janeiro, Louis Jouvet que, em temporada pela América Latina com sua trupe, é impossibilitado de voltar à França em 1941 por causa da guerra. Formado com grande experiência, que ia da carpintaria teatral à direção de ator, adquirida durante alguns anos no *Vieux-Colombier* em Paris, teatro criado por seu mestre Jacques Copeau, de quem havia sido o braço direito, Jouvet estava à frente do *Théâtre Athénée* e era um dos diretores do chamado *Cartel*. Fundado em 1926 por Copeaux, Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff, o grupo visava defender o teatro de arte das produções comerciais francesas. A alternativa de Jouvet, pelos quase dois anos de permanência aqui, foi a de realizar uma longa temporada, tendo montado Molière, Jules Romains, La Fontaine, Alfred de Musset, Jean Giraudoux, entre outros.

A temporada encontrava as produções teatrais no Brasil em grande amadorismo e pouca profissionalização dos trabalhadores das artes cênicas em geral. Um depoimento de Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP, ilustra bem as expectativas da época:

Para mim, a vinda de Louis Jouvet ao Brasil foi fundamental. Em 1942, foi a primeira vez que se viu no Brasil um teatro bom, em matéria de peça e direção, assim como cenário e interpretação, ou seja, a unidade do espetáculo, tudo sem fins comerciais. (MESQUITA et al., 1977, p.23 apud GUIMARÃES, 1981, p.216).

A transformação que se sentiu pode ser lembrada em vários acontecimentos, muito mais que influências: é do ano posterior à sua partida que Os Comediantes, dirigidos por Ziembinski, montam *Vestido de Noiva*; Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, entre outros, no Rio de Janeiro, e a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, contaram com o cenógrafo português Eduardo Anahory e o brasileiro João Maria dos Santos, que colaboraram com Jouvet no Brasil; Santa Rosa, o cenógrafo de Ziembinski em *Vestido de Noiva*, trabalhou com Jouvet em 1942.

Conforme Guimarães (1981), o livro de Jouvet, *Réflexions du comédien*, foi capital na formação de um iniciante da crítica na época, Décio de A. Prado e “[...] a aceitação de Ziembinski e de uma estética estranha a nosso meio pode ter sido preparada pelas aulas de *mise en scène* que foram as apresentações do Théâtre Louis Jouvet em 1941 e 1942.” (GUIMARÃES, 1981, p.220). A autora lembra que, se Dulcina não havia compreendido o trabalho do diretor francês, notou porém que “alguma coisa estava acontecendo e procurou seguir o movimento” (GUIMARÃES, 1981, p.220). Jouvet, que, por sua vez, elogiou *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, e a atuação de Procópio Ferreira na mesma, interessou-se por montá-la na França, como consta de sua correspondência, o que porém não aconteceu.

Apenas ao ano de 1943 convencionou-se identificar como o marco do moderno teatro brasileiro, consequência da montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, por Ziembinski. Contemplando a divisão criada pelo dramaturgo, a concepção cênica desse diretor para os planos dramáticos da realidade, memória e alucinação valeu-se da iluminação como cenário, em uso moderno da simbiose estética entre os elementos do palco. Pela marcação de escurecimento-supressão e iluminação-restabelecimento dos espaços dos referidos planos, Ziembinski configurou no palco as três dimensões, impondo uma dinâmica até então desconhecida por aqui.

### **A década de 1950 e as novas referências europeias no teatro brasileiro**

As orientações de Jouvet sobre o trabalho do ator seguiram-se da afluência de outros diretores para o Brasil, fosse essa por iniciativa própria, como no caso de Ziembinski, fosse, seis anos mais tarde, por patrocínio do empresário paulista Franco Zampari, que criou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com grande estrutura de companhia, incluindo a contratação de encenadores estrangeiros como Ruggero Jacobi, Gianni Ratto, Maurice Vanneau e Adolfo Celi, entre outros, mormente italianos. Inaugura-se uma fase imponente para o teatro brasileiro, pela atualização tecnológica e de repertório. Varias companhias de atores tentaram se firmar seguindo o modelo pós-Jouvet, afinando-se com o repertório moderno da Europa ou clássicos. Pelo viés dos mesmos italianos, monta-se um texto de Brecht pela primeira vez no Brasil: no Teatro Maria Della Costa, em 1958, o Teatro Popular de Arte traz, sob a direção de Flávio Bollini Cerri, *A alma boa de Se-tuan*.

O TBC também levou aos palcos alguns dramaturgos brasileiros de até então. Mas não era visto por alguns, incluindo jovens profissionais de teatro, como renovação decisiva para o público, ao manter o *status quo* e optar pela fórmula culta dirigida a um público descendente de imigrantes ou à nova burguesia paulista. Em 1953, novos atores criaram o grupo Teatro de Arena com a preocupação de falar mais autenticamente ao público brasileiro. Após uma dura fase para a sobrevivência, o Arena deu uma guinada, em 1958, quando passou a buscar uma dramaturgia que acabou desembocando na criação de um teatro épico no Brasil<sup>3</sup>. Partindo de propostas inspiradas em Brecht e outros, entre reflexões sobre as relações excludentes de classe e o rescaldo nacional progressista dominante, procurou nova forma de comunicação dramática e cênica, resgatando a imagem de heróis e mártires da história nacional entre as contradições que estruturaram o país. Da crítica à elitização dos palcos e da proposta de superar as formas populares de espetáculo, desdobraram-se ações engajadas do grupo aos Centros Populares de Cultura da UNE.

<sup>3</sup> Ver a esse respeito, o abrangente trabalho da Prof<sup>ª</sup> Ina Camargo Costa, citado aqui, entre tantos outros trabalhos sobre os grupos do momento pós TBC.

Se Brecht aparecia como divergente, no já trilhado caminho da dramaturgia estrangeira, ao desestabilizar o *status quo* que se encenava para classes burguesas, o seminário de dramaturgia promovido pelo Arena intencionava dar o passo decisivo nesse caminho. Mas tal linha não se tornou exclusiva, conviveu com o crescimento da obra de Nelson Rodrigues, Dias Gomes e outros novos grandes nomes do teatro brasileiro. Assistiu-se a um interesse pelos teatros norte-americano e inglês, ao mesmo tempo que não se abandonava o desejo de buscar, no teatro francês, um perfil ousado. *Ubu rei*, de Alfred Jarry, contribuiu para o momento de efervescência a que a modernidade teatral chegara em nossos palcos, sessenta anos após sua criação. A peça foi encenada pela primeira vez no Brasil em 1958, retomada em 1969 e outras vezes, nas décadas seguintes. Concomitantemente a essa passagem de *Ubu* por aqui, assistiu-se à guinada do Teatro Oficina, iniciada com a montagem antropofágica de *O Rei da vela*, em 1967, por esse grupo que procurava trajetória distinta da do Arena. Em 1969, o *Ubu* de Giani Ratto ia na contramão do espetáculo edificante e ostentoso que mantinha o interesse burguês, como já combatido pelo Arena. A escatologia de sua personagem protagonista alternava-se ao projeto épico brasileiro do Arena, às vezes discutível quanto a seu valor estético. Do outro lado, observava-se, na grande efervescência do Oficina, surgido entre o caráter politizado do Arena e novos caminhos dramaturgicamente nacionais, o chacoalhar do grande público. Tal revolução seria prosseguida não somente por montagens de Brecht e tantos outros no Oficina, mas pelo surgimento de trabalhos de criação coletiva, nos anos 1970, e por textos de novos dramaturgos brasileiros, como Plínio Marcos.

Logrando tangenciar a constante censura instituída pelo AI-5, os grupos nacionais e os dramaturgos iniciantes lançaram mão de linguagens metafóricas ou de autores estrangeiros para fazer as artes cênicas sobreviverem. Zé Celso Martinez Correa, à frente do Oficina, inspirou-se em Brecht para montar *Galileu*, entre outros, falando da repressão aos intelectuais, entre outras questões que fogem de nossa discussão. E se *Ubu rei* mereceu, seguidamente, montagens célebres em que diversos grupos brasileiros se apropriaram de aspectos específicos que a obra propunha, afirmando sua contribuição na linha de revolução cênica que aqui se iniciara com Nelson Rodrigues / Ziembinski nos anos 1940, foi porque também servia para falar indiretamente da arbitrariedade daquele momento.

Ao fazer das referências shakespearianas e de tragédias gregas o elemento de teatralização máxima no texto dramaturgicamente, através da colagem e da apropriação, a peça tornou-se paradigmática do espírito e do conceito de modernidade teatral, em referências históricas importantes como a de Jean-Jacques Roubine, em sua importante obra sobre a modernidade teatral (1981). Após a montagem da EAD da USP, em 1958, e o trabalho de Giani Ratto, ao fim dos anos 1960, com o grupo Reta3, *Ubu* teve constante releitura entre nós ao ser remontado pelo grupo Asdrúbal trouxe o trombone, em 1975 e pelo Ornitórrinco, em 1985. Jarry figurava em nossos

palcos contemporaneamente a Brecht e outras ousadas, como as do grupo Oficina que, com *Roda-viva*, em 1969, debatendo com as ideias do Arena, marcava sua visão da cultura brasileira como contracanto ao engajamento do Arena e dos CPC. Houve tantas outras montagens de *Ubu rei*, como a da Companhia Ato Sereno, de Porto Alegre, em 1988, outras em Minas Gerais e no Nordeste e, há pouco mais de uma década, pela comemoração do centenário de criação dessa obra, o grupo carioca Sobrevento recriou em uma releitura da obra, a proposta de Gordon Craig, o inventor das supermarionetes que foram inspiradas na própria personagem de Ubu.

Um autor francês deu então a alguns de nossos diretores modernos o mote para distintas leituras da realidade nacional a partir do espírito devorador, corrupto e antiético de Ubu. Todos esses trabalhos foram marcados por novas concepções do teatro que se devia fazer, atualizando os palcos brasileiros até mesmo em sua capacidade de falar emblematicamente da realidade nacional. A estética da provocação de *Ubu* pareceu irradiar, juntamente com a guinada do Oficina, um espírito próprio para o advento da figura do encenador como segundo dramaturgo, que foi o grande trunfo da leitura crítica de Zé Celso sobre as tradições do teatro brasileiro. Superposta cenicamente ao texto de O. de Andrade, ou impressa ao texto de Chico Buarque de Hollanda, tal estética da provocação dialogava com um espírito de agressão e perversão muito próximos ao da teatralidade do rei Ubu. As aproximações não explícitas entre Zé Celso e encenadores de Jarry, pela sua contemporaneidade, legitimam a busca pela modernização da linguagem nos palcos brasileiros. A fase pós-oswaldiana desse que é o grupo mais duradouro de um experimentalismo cênico no Brasil, queira-se bem ou mal ao próprio, antecedeu de fato em dois anos ao trabalho de Ratto, mas é em quase dez anos posterior à primeira montagem de *Ubu* em São Paulo.

Se tivéssemos que pensar em uma estrutura dramática em *Ubu rei*, cairíamos na armadilha da inconsistência dos elementos que geram o conflito e a ação, pois se transformam em paródia das tragédias grega e shakespeariana. No primeiro ato, Mãe Ubu, como Lady MacBeth, propõe um golpe ao Pai Ubu, antigo rei de Aragão, que, vivendo tão distante daquele, tornara-se apenas o oficial de confiança do rei da Polônia. Contra esse, Ubu faz alianças para tal objetivo e arma a conspiração que se desdobra no segundo ato. Percebe-se até aí um esquema clássico: sendo o objetivo a obtenção do poder, Pai Ubu é o que está investido da ação principal, apenas monitorado pelo desejo mesquinho de Mãe Ubu, que o incita, como os alteregos de personagens trágicos. Ela consegue o apoio de Borgaria (Bordure), capitão do rei, e alguns soldados, que logo contagiam o resto do exército polonês, em fúria ritualística e carnavalesca de inversão da ordem, tendo como resistência ou mera oposição o rei da Polônia.

A atmosfera em que se prepara a usurpação de um trono, como em *Macbeth*, é dada pela confirmação, entre as personagens, dos poderes político (o rei, a itinerários, Araraquara, n. 31, p.187-204, jul./dez. 2010

rainha, os filhos e herdeiros, o imperador russo, os magistrados, os conselheiros, os financistas e o povo) e militar (o capitão Borgaria; o general Lascy, os soldados, os exércitos russo e polonês, os guardas da Mãe Ubu, o comandante e, ao final, o capitão do navio e a tripulação). Aí se exercerá a paródia da cobiça do poder, pelo propósito de Ubu assumir um trono por que terá que lutar – disputa, honra, traição, fatalidades decorrentes. Todos temas da tragédia, sobretudo da neoclássica, que legitimou a ética da honra e da formação do Estado-Nação entre a Idade Média e a Era Moderna.

Alguns elementos porém já criam uma atmosfera desrealizante: o fato de a cobiça vir de um casal desprovido de títulos – a distância de Aragão não é apenas geográfica, para o reino da Polônia, mas de esquecimento no tempo: o Pai e a Mãe Ubu são nomeados assim de forma doméstica. A presença de animais e outros não usuais em cena – o cavalo de Phynanças, o urso, a máquina de descerebrar – além dos lacaios das finanças, dão um toque de antinaturalismo à intriga. Pelo aspecto fantasioso dos acontecimentos, o não respeito à hierarquia social e a representação desrealizante de animais e multidões no palco destituem de estofamento a ação. Contradições também desbarateiam o espectador: antes do golpe, um falseamento moral desinveste a personagem de Ubu do objetivo belicoso da usurpação, pois ao pensar que o rei teria desconfiado do complô, acusa imediatamente a esposa e o cúmplice do golpe iminente. O episódio reescrito de *Macbeth* parece cair melhor à falta de ética de Ubu que a seu inspirador. O rei nada percebe, pela intensidade do grotesco da personagem que lhe inspira, a não ser alguma compaixão – empatia ilusória criada para levar o espectador a pistas falsas? – muito mais despreocupação. Condecora seu traidor: na cena II do ato II, em que ocorrerá o massacre do rei, este convida Ubu, com honraria, para repassar as tropas. O massacre se inicia com um ato de grosseria infantil – o pisão no pé, que delimita a conduta torpe até para o anti-herói –, típico do cômico de gestos, traço mais popular da farsa. O mecanismo da usurpação deve tomar a proporção de uma bola de neve, para atenuar o caráter trágico da obra, em favor de traços inverossímeis: Ubu trai Borgaria, seu cúmplice fiel, ao não condecorá-lo como duque, declarando não mais precisar dele. Perde toda censura, fazendo proliferar-se uma insaciedade pelo poder e o enriquecimento ilimitado, suprimindo sua consciência, que guarda em uma caixa, movendo-se pela violência da falta de ética como única lei.

Essas inverossimilhanças, entre outros elementos cênicos, concorrem em muito para a desrealização do texto na peça, em direção à consagração da forma espetacular, considerando-se uma herança teatral cujos modelos ali se desconstroem. Há diversificação de formas cômicas: de gestos, provocada pela atitude física das personagens (como o pisão no pé do Rei); de situação, nos fatos que as personagens não conseguem controlar (como na sucessão de acasos da guerra contra os russos que ajudam, por exemplo, Ubu a fugir); de caráter, que emana da configuração e da

ética das personagens (as atitudes sempre traiçoeiras de Ubu) e de repetição, que se origina da reprodução mecânica de um mesmo esquema (uma ganância após a outra).

*Ubu* é consagrado pelo povo, ao promover a corrida pelo ouro; nesse trecho, com destronamento carnavalesco, o nobre Federovitch, fundador da dinastia dos Romanov, aparece como homem do povo. Ainda no ato II, assiste-se à paródia da revelação de Hamlet, na caverna onde se refugiou o primogênito do rei, Bugrelau: a Rainha, já morta, aparece com outros ancestrais de Bugrelau para lhe exigir a vingança do trono usurpado. No ato III, o domínio tirânico de Ubu contra os nobres configura o fim das alianças do antigo rei, última etapa do rompimento de Ubu com todos, que já espoliara o povo de seus bens e destituíra os magistrados de suas funções, por não consentirem qualquer mudança, passando-os à condição de lacaios exploradores que só receberiam proventos originários da aplicação de multas contra todos. Sátira a respeito da razão e, ao mesmo tempo, paródia da Revolução Francesa, através da aproximação de Ubu com Napoleão na campanha contra os russos que o destronou, esse fantoche passa a ser a lei sozinho e caracteriza o exercício do poder como a exterminação de todas as relações sociais; abolindo todas as forças censoras e, como consequência, a consciência.

Dessa escatologia, renascem os antagonistas, na forma de paródia do heroísmo dos romances de cavalaria. Sob a ameaça do Czar, Ubu parte para roubar o tesouro guardado na catedral de Varsóvia, na cripta dos reis da Polônia. A intriga se encerra com a fuga do grande bufão para a França, em uma referência ao retorno da dinastia do Ancien Régime após a queda de Napoleão.

Na falta proposital de uma ética, capaz de embasar heróis ou anti-heróis como sujeitos dramáticos, a cena é dominada pelo imaginário em ações fantasiosas que beiram a inverossimilhança. Robert Abirached (1994) entende que Jarry remonta às fontes miméticas do teatro para estabelecer, através do mesmo, o objetivo de criar a vida por abstração e síntese. Há uma primazia da ficção sobre a realidade, que derrota o naturalismo, o psicologismo em geral, à medida que o lado perverso do espectador é vivido no duplo das imagens impessoais do protagonista. Silvia Fernandes (2007) ressalta que ora se lê essa obra como seminal para as vanguardas, ora como recusa da convenção teatral e do teatro ilusionista. Sábado Magaldi (1989) aponta nela a conciliação de todas as antíteses clássicas da querela artística, sobretudo a da mistura dos gêneros.

A interteatralidade em *Ubu rei* é um dos principais fatores de elevação da peça a uma força cênica e seu antinaturalismo, avesso à construção de tese pelo texto, explora o grotesco e muitas estratégias primárias da farsa de gestos e situações, apontando para um projeto espetacular e ritualístico, de Jarry, partindo das paródias, incorporando o lado anedótico da vida social escolar dos adolescentes franceses, que engendraram os primeiros signos da obra por tripudiarem um

professor de Física que deu mote à personagem, o *Père Hébé*, figura da autoridade social representante do interior comezinho e empolado da França. As personagens, desprovidas de psicologia, atentando contra o teatro naturalista, destroem a ética da honra no teatro clássico, ao partir dele, e agem por pulsões imediatas, sem comprovar sentimento, a não ser os mais vis, o que os torna mais do que caricatos e passíveis de efeitos cênicos preponderantes, por condensarem ímpetos e forças incoerentes. O antiheroísmo do Pai Ubu, ruína moral e abolição das qualidades humanas, é o espetáculo do desencanto sobre a condição humana, o que ressaltou sua atualidade durante a ditadura militar no Brasil das montagens da obra.

A propósito, entre as que gostaria de citar aqui, algumas inovaram cenicamente para além da obra. Assim é que Gianni Ratto, em 1969, tradutor ele mesmo do texto para sua montagem, optou pelo termo Borgaria para o capitão *Bordure*, e reino da Poronha para Polônia (que lembra coronha / corohnada em plena ditadura). No meio termo entre atores e bonecos, vestiu-os de roupa preta e máscaras, mudando aos poucos símbolos, objetos e máscaras. Ratto, que, em sua infância na Itália natal, frequentou o ateliê de Gordon Craig, o criador das supermariontes, propôs a manipulação de bonecos para tornar fantasiosa a cena. Os atores contracenavam com fantoches de luva e marionetes de vara, criados por Pedro Touron e Ilo Krougli, que mediam desde alguns centímetros a quase dois metros de altura; estandartes sintetizaram exércitos, classes sociais, elementos da natureza, mares e tempestades. O branco e o preto eram cores dominantes no espetáculo, fazendo ligeira referência ao mímico Marcel Marceau. O caráter alegórico assim construiu a representação desrealizante e paródica, destituindo o lado edificante do racionalismo trágico ou épico.

O grupo carioca Asdrúbal trouxe o trombone inaugurou o teatro Cacilda Becker em 1975 com a montagem desse texto – vale salientar que Gianni Ratto homenageava Cacilda em sua montagem de 1969, ano em que a atriz falecera. Com o palco representando um picadeiro e os figurinos estilizados com vestes de palhaço, havia um arco, ao fundo, com o título **Gran Circo Polaco**, explicitando na comunicação circense o desejo de aproximação maior com o público pela estética daquele grupo. Segundo o crítico de espetáculo Macksen Luiz (1975), o grotesco de Ubu serviu de fio condutor, tendo levado às vezes à perda da contundência crítica ao indivíduo ganancioso, imoral e sem consciência, que se representava, para dar lugar ao ludismo mais urbano do grupo, graças a elementos introduzidos na ação decorrentes da vivência dos atores. Na função de co-autores eles exerceram o improvisado e, apesar da excessiva prolixidade a que levaram a obra, compensaram o jogo cênico por códigos transmitidos pelo corpo.

Foi igualmente célebre a montagem de Cacá Rosset com o grupo Ornitorrinco, em São Paulo, na década seguinte, mas outra montagem carioca propôs algo mais inovador pela concepção cênica em detrimento de uma restituição textual completa.

No ano do centenário de encenação de *Ubu*, em 1996, o grupo Sobrevento – hoje sediado em São Paulo – usou supermarionetes, inspirando-se em Craig que se baseara na personagem de Ubu para criar uma teatralidade do fantoche. Se o grupo já vinha trabalhando com a manipulação de bonecos do teatro Bunraku, as marionetes gigantes reforçaram essa **pantomima da crueldade**, segundo Macksen Luiz (1996). Encobrimo o ator – da mesma forma que Gianni Ratto quis desrealizar seu figurino –, as marionetes, de aparência estranha, disformes, sem rosto, construídas com resíduo de material reciclado, iam adquirindo formas grotescas: no início estavam reduzidas a um amontoado de panos rústicos e sujos, abandonados no palco; iam movimentando-se enfim, desajeitadamente, decompondo a narrativa para fazer sobressair a farsa. Ao fundo, o som de uma banda *heavy metal* fazia prevalecer um espaço cenográfico altamente inspirador para a pantomima irônica. A ideia de estraçalhar o texto original, segundo declaração dos atores no programa da peça, era reproduzir, então, o estilo de destruição do próprio *Ubu* (GRUPO SOBREVENTO, 1996).

Retornando à contemporaneidade de Oswald de Andrade, via Zé Celso, com Jarry em nossos palcos, a inauguração de uma estética capaz de reler o percurso do teatro brasileiro e trazer à cena a incursão de um modernista no ponto nevrálgico de grandes discussões travadas pelos pensadores e artistas brasileiros, ressaltou contradições sociais e culturais, marcas do atraso, e propôs alargar a autonomia criativa da arte teatral brasileira.

Nesse resgate de *O Rei da vela* (ANDRADE, 2004), a miscelânea teatral dos três atos foi o instrumento dessa estratégia, marcando o Oficina com jogos cênicos provocativos. Zé Celso declarou encontrar no próprio texto sugestões estilísticas como: a demonstração brechtiana na cena do cliente do agiota, a estética circense para o cenário como jaula; a falsa ação do segundo ato transposta pela estética da revista, da Praça Tiradentes; no terceiro ato, a paródia de uma ária de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, tratava a tragicomédia da morte como agonia da burguesia brasileira.

À época, o crítico de espetáculos Yan Michalski (1968) chegou a ler na caracterização do ator Renato Borghi para o personagem de Abelardo I um Ubu brasileiro. Poder-se-ia dizer que a montagem de Zé Celso, pela antropofagia das formas teatrais da tradição nacional aproximava-se de Jarry cenicamente também. Privilégio intelectual do Oficina, ao tê-lo montado tanto tempo depois, deixando-nos esse importante legado crítico para a pesquisa do período e à releitura das tradições do teatro brasileiro.

Em suma, o percurso de tais grupos, com suas montagens, mostra que o movimento moderno do teatro brasileiro estabeleceu um diálogo produtivo com o francês pela leitura proveitosa de sua fonte primeva. E, do outro lado da moeda, o desejo não realizado de Jouvet de montar *Deus lhe pague* superou-se

pela revelação de Nelson Rodrigues aos franceses, cuja montagem de *Anjo Negro*, de Alain Olivier, em meados dos anos 1990, fez sucesso suficiente para suscitar outras. A versão *Toute nudité sera châtiée*<sup>4</sup> (*Toda nudez será castigada*) chegou a integrar o programa do tradicional Festival de Avignon, em 1999. Também foram traduzidos para encenação autores como Roberto Athayde (cuja *Apareceu a Margarida* teve o título *Madame Marguerite*), Plínio Marcos (*Dois perdidos numa noite suja*) e Flávio de Souza (*Fica comigo esta noite*, encenada no teatro Monpartnasse em 2002), deixando de haver, nessa relação, uma via de mão única. Complementaram recentemente o quadro, em troca, apresentações de dramaturgos franceses contemporâneos no Rio de Janeiro, entre 2001 a 2003, através de um projeto subvencionado pela Embaixada da França e a Associação Francesa de Ações Artísticas (AFAA).

## Conclusão

Quando a abordagem comparativa entre o teatro brasileiro e o francês evita a identificação bipolarizada em modelo e cópia, relê-se a relação de influência para se entender em que resultou nossa recepção do moderno teatro ocidental como um todo. Passada a transição oitocentista, a mera aproximação do teatro brasileiro com o francês revelaria ainda o problema mais complexo de que a ideia de unidade nos dois conjuntos é de difícil entendimento. Para Jean-Jacques Robine (1996), o cosmopolitismo por que passou o teatro francês nos últimos cinquenta anos acabou sendo sua própria marca, pois a consequência de sucessivas mutações foi a fragmentação do quadro contemporâneo.

A simbiose das artes presentes no palco, responsável pela modernização teatral no Ocidente, descentrou o palco do componente dramaturgico, tomando o conjunto cênico autenticamente representativo do moderno e, conseqüentemente, canônico. Entre as tendências dos anos 70, época particularmente experimental para o teatro, muitos grupos relativizaram o valor da palavra e sua projeção cênica na contemporaneidade. Assim, para além do modelo, o teatro francês, tendendo a cultivar certo cosmopolitismo que encena toda tradição ocidental, torna-se referência da diversidade cênica contemporânea. Esse também foi um importante viés de aproximação dos palcos do Ocidente com as artes cênicas orientais e africanas, enquanto nossos palcos valorizaram questões resultantes da mestiçagem colonial, sincretismos, hibridismos, contribuindo para seu conjunto.

Por fim, a aproximação com nossa arte leva-nos a entender que, diante da heterogeneidade do contexto cosmopolita francês, que abre espaço a um grande

<sup>4</sup> Às primeiras traduções de Nelson Rodrigues na França, como *Robe de mariée* (para *Vestido de Noiva*), por Jacques Thiériot, sucedem-se recentes trabalhos de A.L.Lopes: *Dame des noyés* (para *Senhora dos afogados*), *Ange noir* (para *Anjo negro*, montado em 1996 por Alain Olivier), entre outros.

debate contemporâneo sobre a criação teatral e experimentações, montando inclusive por lá nossos modernos, seu teatro não pode ler-se como mero modelo para o teatro brasileiro. Creio que a vantagem desta abordagem é a de se entender as mediações culturais no contexto teatral brasileiro, inspiradas pelos palcos daquele país.

PONTES Jr, G. R. Approaches and dialogues between Brazilian Theatre and French Theatre, from Romanticism to Modernism. **Itinerários**, Araraquara, n. 31, p.187-204, July/Dec. 2010.

■ **ASBTRACT:** *The aim of this paper is to present the cultural and aesthetic historical relations between Brazilian Theatre and French Theatre, as well as to show their actual exchange experiences. Avoiding an approach in which could remain the perspective of cultural dependence, the paper will focus on the historical transformations that the Brazilian drama underwent in order to understand the French contribution as a dialogue form, once it could be considered one of the most important references to Brazilian stages along their artistical and cultural developments.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Theatre. French Theatre. Cultural relations. Modern drama and play. Theatrical comparativism.*

## Referências

ABIRACHED, R. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.

ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004.

BERRETINI, C. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRANDÃO, T. É da pontinha! In: RUIZ, R. **O teatro de revista no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. p.9-14.

CORREA, J. C. M. Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004. p.21-29.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FARIA, J. R. **O teatro realista no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

**Itinerários**, Araraquara, n. 31, p.187-204, jul./dez. 2010

FERNANDES, S. Alfred Jarry. In: JARRY, A. **Ubu rei**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p.11-27.

FRAGA, E. **Qorpo-Santo**: surrealismo ou absurdo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GRUPO SOBREVENTO. **UBU!** Programa da peça. Rio de Janeiro, 1996.

GUIMARÃES, T. P. L. R. de Queiroz. **Louis Jovet no Brasil (1941-1942)**: um mestre francês nas raízes da renovação teatral. 1981. 316f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

LUIZ, M. Ubu! crítica do espetáculo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 dez. 1996. Caderno B, p.1

\_\_\_\_\_. Ubu rei: crítica do espetáculo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 out. 1975. Caderno B, p.2.

MAGALDI, S. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

MESQUITA, A. et al. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1977.

MICHALSKI, Y. O Rei da vela: crítica do espetáculo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968. Caderno B, p.2.

PRADO, D. de A. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1971. v.6. p.7-37.

ROUBINE, J.-J.. **Introduction aux grandes théories du théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

\_\_\_\_\_. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SUSSEKIND, F. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Recebido em 20/01/2010

Aceito em 25/06/2010

