

## O CASO DO *VESTIDO*: APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM CÂNONE EM *PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO*.

Thiago Herzog\*

**Resumo:** O presente texto analisa o livro *Panorama do teatro brasileiro* (1962, reeditado em 1997), de Sábato Magaldi, considerado um dos “pais fundadores” de nossa historiografia teatral. Esta obra tornou-se um cânone dos estudos históricos teatrais e um guia fundamental de aulas nos cursos de graduação e pós-graduação em teatro e artes cênicas. Partindo-se dos estudos sobre a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pela companhia *Os comediantes* em 1943, procura-se entender, ainda que de forma inicial, os jogos de força do campo intelectual e artístico no qual o autor em questão atuava, as alianças estratégicas firmadas, a posição ocupada e as disputas que levaram à construção e consagração desta narrativa.

**Palavras-chave:** *Panorama do teatro brasileiro* (1962); Magaldi; Sábato (1927–); *Vestido de noiva*; Nelson Rodrigues; História do teatro brasileiro; Historiografia teatral brasileira.

## THE CASE OF *VESTIDO*: NOTES ABOUT THE CONSTRUCTION OF A CANON ON *PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO*.

**Abstract:** The present text analyzes the book *Panorama do teatro brasileiro* (Panorama of the Brazilian theater, freely translated, 1997 [1962]), by Sábato Magaldi, considered one of the “founding fathers” of our theatrical historiography. This work became a canon of

---

\* Thiago Herzog é doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, financiado pela CAPES, e mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social/ PPGHIS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [therzog@terra.com.br](mailto:therzog@terra.com.br).

theatrical historical studies and a fundamental guide in classes of graduate and postgraduate courses in theatre and performing arts. Starting from the studies on Nelson Rodrigues' *Vestido de Noiva* (Bride Dress) staging by *Os Comediantes* (The comedians) company in 1943, even though initially, it seeks to understand the strength games in the intellectual and artistic fields which this author worked, the strategic alliances signed, the occupied position and the disputes that led to the construction and consecration of this narrative.

**Keywords:** *Panorama do teatro brasileiro* (1962); Magaldi; Sábato (1927–); *Vestido de noiva*; Nelson Rodrigues; Brazilian theatrical history; Brazilian theatrical historiography.

Os principais pesquisadores do teatro brasileiro, aí incluídos Sábato Magaldi<sup>1</sup>, Décio de Almeida Prado<sup>2</sup>, Gustavo Dória<sup>3</sup>, dentre outros, propõem que o teatro realizado no Brasil nas primeiras décadas do século XX era de característica tipológica, marcadamente empresarial, voltado para o sucesso comercial, baseado em convenções e apoiado em longas tradições teatrais medievais e modernas, mas com misturas e desenvolvimentos próprios que o diferenciam do que era produzido no resto do mundo.

Era realizado principalmente na antiga Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro, e depois circulava pelo resto do país, ou “mabembava” como costumava-se dizer. Compunha-se da construção de um “teatro de repertório”, no qual revistas, burletas e

---

<sup>1</sup> **Sábato Magaldi** (1927-) é um crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor, ensaísta e historiador brasileiro. É membro da Academia Brasileira de Letras e professor titular de história do teatro brasileiro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Lecionou, ainda, durante quatro anos nas universidades francesas da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle) e de Provence. Publicou diversos livros dentre eles *Panorama do teatro brasileiro* que é considerado um cânone de nossa historiografia teatral e parte da bibliografia do artigo. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=841&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

<sup>2</sup> **Décio de Almeida Prado** (1917-2000) foi crítico teatral jornalístico do jornal Estado de São Paulo e ensaístico, e, ainda, professor da Escola de Arte Dramática (hoje integrada a USP) e do Departamento de Letras da USP, tendo ministrado aulas de teatro brasileiro, estética e história do teatro. Publicou diversos livros sobre teatro brasileiro, dentre entre *História concisa do teatro brasileiro* e *Teatro brasileiro moderno*, considerados cânones da historiografia teatral brasileira e utilizados como bibliografia para este artigo. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=728&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=2855](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728&lst_palavras=&cd_idioma=2855)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

<sup>3</sup> **Gustavo Dória** (1910-1979) foi ligado a Escola de Teatro Martins Pena, ao Conservatório Nacional de Teatro e ao Serviço Nacional de Teatro. Crítico influente, integrou *Os comediantes*, companhia que montou *Vestido de noiva* em 1943. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=756](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

comédias de costumes, consideradas mais lucrativas, eram acumuladas para que pudessem ser representadas em diferentes momentos e lugares.

O trabalho do ator principal, ou do “primeiro ator”, era o foco da construção da cena, com pouca preparação prévia, o que era resolvido com convenções muito bem conhecidas por atores e equipe. Os atores cumpriam tipos fixos que somente tinham nomes e enredos modificados a cada montagem. As sessões eram apresentadas em todos os dias da semana (em determinados dias havia sessões duplas e triplas), combinadas com a preparação de novos espetáculos de substituição, caso o público da peça em cartaz começasse a diminuir. Existia um profissional, o “ponto”, que ditava o texto, caso esquecido, numa caixa preta no meio do palco, com o corpo para a parte abaixo da estrutura cênica, escondido.

Vale lembrar que o sistema de produção era baseado na formação de companhias, no qual o “primeiro-ator”, assumia o papel de empresário e ficava com o personagem principal, sempre escrito em função de seu papel fixo.

Portanto, “O texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores”<sup>4</sup> como diz Sábato Magaldi ao analisar essas montagens.

Sábato<sup>5</sup> ainda continua,

E foi essa característica principal da dramaturgia em voga das décadas 20 e 30, encenada para acompanhar profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade. Se não examinarmos o elenco de alguns desses grupos não lhe faremos a injustiça de pensar que tinha mérito apenas o astro, que em geral lhes dava o nome... O que distinguia fundamentalmente esse gênero de teatro daquele que se firmou nas décadas posteriores era a ausência do diretor incumbido de coordenar o espetáculo numa visão unitária. A improvisação de efeitos cômicos, os gostos dos ‘cacos’, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuía para citar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia.<sup>6</sup>

Além desse teatro de gênero cômico, costumávamos receber operetas e *vaudevilles* europeus. Portanto, recebíamos o teatro de diversões, o que nos fazia acreditar que essa era a produção significativa na Europa do início do século e assim era o que servia de fonte de

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global Editora, 1997, p. 194.

<sup>5</sup> Forma que habitualmente faz-se referência a esse autor.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 194-195.

inspiração para a criação nacional. O mais comum era que chegassem aqui operetas e *vaudeilles* franceses e artistas cômicos portugueses que, neste último caso, excursionavam pelo Brasil levando seus monólogos cômicos com toques circenses.

É preciso lembrar que esse grupo de pesquisadores a quem estamos nos referindo é formado basicamente por críticos jornalísticos e seus alunos em escolas de graduação e pós-graduação em teatro, que se esforçaram no sentido de analisar e interpretar as diversas manifestações e transformações na arte teatral brasileira.

Dessa maneira, as leituras realizadas por esses historiadores colocam-se bastante afastadas da historiografia acadêmica e são embebidas dos modelos e disputas aos quais esses autores estão conectados. Isso se deve também, em parte, pelo desinteresse dos historiadores vinculados às escolas de história em relação ao tema.

Esses trabalhos nasceram principalmente dos projetos teatrais e literários vigentes no Brasil do século XX. Eles não só construíram sólidas noções de nossas produções, mas tornaram-se passíveis de problematização, tanto por conta da pouca profundidade teórico-metodológica, como pela estreita conexão com os valores teatrais do seu tempo (os anos 1940, 1950 e 1960). Mas, de qualquer forma, tornaram-se cânones do assunto.

Para compreendermos o seu processo de construção, é preciso entender as transformações em que a crítica teatral jornalística e o teatro como campo de produção artística passaram em meados do século XX.

A crítica dos anos 1920 e 1930 estava muito vinculada às referências teatrais do período e existia para reafirmar os seus valores mais profundos, segundo pesquisadoras como Flora Sussekind e Maria Cecília Garcia<sup>7</sup>. Em geral, os profissionais que a realizavam eram autores teatrais e literatos que, ou se autopromoviam, ou realizavam disputas.

Flora Sussekind, em seu artigo sobre a crítica teatral do início do século, lembra-nos nessa passagem: “Interessava impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir

---

<sup>7</sup> Ver GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais* – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004; e SÜSSEKIND, Flora. *Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX*. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 53-90.

ou chegar a uma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a ‘posição’ como crítico”<sup>8</sup>.

Até os anos 1930, quando perde público para o cinema e para o rádio, o teatro foi a grande diversão da capital e das cidades por onde passava, o grande ponto de encontro, o lugar de se descobrir a moda mais atual, de se discutir e ouvir as piadas sobre política e comportamento feita pelos atores.

A chegada ao Brasil, em 1941, de Louis Jouvet<sup>9</sup> e sua companhia, este que era um dos quatro diretores considerados os renovadores do teatro moderno francês (*Cartel des Quatre*), e de sua necessária fixação no Brasil por conta da ocupação nazista na França, faz com que o teatro brasileiro perceba que está muito distante das propostas e pesquisas estéticas europeias do período, onde a cena é o resultado de um longo processo de pesquisa, experimentação e criatividade pensada por uma pessoa de fora, o encenador, que assina cada movimento, cor ou luz que aparecem. E principalmente os jovens atores ficam extasiados com a possibilidade de construir um teatro a partir de novos ângulos.

No século XIX surgiu, na Europa, a figura do encenador, o artista a quem cabia dar unidade a cena, pensar o espetáculo como um todo, dar uma forma ao texto. Além disso, o avanço tecnológico, principalmente relativo a equipamentos de luz e som, criaram recursos fundamentais, que auxiliariam num novo tempo para o teatro, no qual a cena e não mais o texto, tornou-se espaço de disputa de linguagem entre diferentes encenadores. Sendo no século XX que o teatro como encenação tornou-se difundido pelo mundo, principalmente a partir das produções das vanguardas artísticas.<sup>10</sup>

Também em 1941, chega ao Brasil o ator e diretor polonês Zbigniew Ziembinski<sup>11</sup>. Com toda sua larga experiência, associa-se ao grupo de amadores *Os comediantes* e auxilia na montagem de alguns textos estrangeiros.

---

<sup>8</sup> Cf. SÜSSEKIND, Flora. Op. Cit., p. 59.

<sup>9</sup> **Louis Jouvet** (1887-1951) foi ator e diretor de teatro francês, professor do Conservatório Nacional de Arte Dramática. Associou-se a outros diretores formando o chamado *Cartel des quatre*, grupo dos quatro, os quatro diretores renovadores da cena francesa, experimentalistas e anti-comercialistas: Gaston Baty, Pitoëff, Georges e Charles Dullin e Jouvet. Ao vir em turnê pela América do Sul Jouvet sentiu-se impedido de voltar a Paris pela ocupação nazista na França. Disponível em: <[http://pt.encydia.com/es/Louis\\_Jouvet](http://pt.encydia.com/es/Louis_Jouvet)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

<sup>10</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>11</sup> **Zbigniew Marian Ziembinski** (1908-1978), mais conhecido como **Ziembinski**, foi ator e diretor de teatro, cinema e televisão polonês radicado no Brasil em 1941, fugindo da perseguição nazista. Foi talvez o

Ziembinski, sendo produto desse novo teatro, trouxe, juntamente com Louis Jouvet e outros profissionais estrangeiros, a cultura da encenação para o Brasil. E, procurando um novo autor nacional, ele conseguiu explorar as potencialidades das “novas maneiras” de se fazer teatro, levando *Os comediantes* ao conhecimento do público. Esse autor foi Nelson Rodrigues com seu texto *Vestido de noiva*.

*Vestido de noiva* seria considerado impossível de ser montado por qualquer grande ator da “velha guarda” do teatro nacional. Cheio de nuances, psicologismos, rebuscamento e qualidade textual, trocas rápidas de figurinos e, ainda, três planos cênicos que deveriam aparecer simultaneamente, nos quais se conta a história de uma mulher que morre em um acidente de carro. A cena em *Vestido de noiva* necessita de mais cuidados do que na montagem de textos que são somente um trampolim para os atores.

A novidade já começara no sistema de ensaio, que resultaram em sete exaustivos meses de ensaios diários, e duravam de cinco a doze horas. Foram iniciados em um longuíssimo e detalhista “estudo de mesa”, no qual Ziembinski regia cada pausa, cada entonação, cada gesto...

O que Ziembinski fez foi impor estudo e análise de texto, ensaio e comando, o oposto às convenções do nosso festivo teatro nacional. E em 28 de dezembro de 1943, o espetáculo estreava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Paralelamente a isso, jovens críticos promovem uma mudança no que diz respeito à forma de análise e aos elementos que deveriam ser contemplados, cotejados e aprofundados na escrita. Eles constroem os novos “fundamentos” de análise crítica, coadunados a toda essa novidade.

Vastamente estudado<sup>12</sup>, esse espetáculo é considerado um símbolo de um novo tipo de cena, tendo se tornado fundamental para a compreensão da produção no século XX e mesmo do teatro brasileiro como um todo.

---

grande nome da renovação do teatro nacional e fundador do chamado teatro brasileiro moderno com a direção de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1944. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=864&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

<sup>12</sup> Podemos encontrar análises desse espetáculo em diversas obras, principalmente por se considerar sua escolha como marco inicial do teatro brasileiro moderno por diversos historiadores teatrais, dentre elas: DÓRIA, Gustavo. *O Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.; Dionysos. *Os comediantes*, nº 22. Rio de Janeiro, SNT/MEC, dezembro, 1975.; MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.; MAGALDI, Sábato. *Teatro*

A partir daí, uma onda renovadora se espalhou no que diz respeito à produção artística em teatro. Uma noção técnica se tornou valorizada, bem como a fundação de escolas de interpretação e estudos teóricos. Essas escolas incorporaram críticos, diretores, técnicos e atores, voltados para a cena de tipo novo, como no caso da fundação da Escola de Arte Dramática (hoje parte integrante da Universidade de São Paulo/ USP) em 1948, em São Paulo.

Uma vez inserido o teatro no universo acadêmico “uspiano”, principalmente num diálogo intenso com os professores de literatura, como Antônio Cândido, foi necessária a construção de uma bibliografia de estudo teórica e histórica para dar conta dos cursos. Esses críticos seriam convocados a produzir materiais que se tornaram, mais tarde, publicações bastante populares e definitivas sobre a história de nosso teatro.<sup>13</sup>

Sobre essa transferência da função de crítico para a de historiador Décio diz em entrevista para Maria Cecília Garcia:

Bem, primeiro eu fui crítico de teatro e aí eu escrevia em jornal, para o público de jornal e com uma linguagem também de jornal, eu acho. Depois, quando entrei na Faculdade de Filosofia como professor de história do teatro brasileiro, eu parei de fazer crítica e passei a fazer estudos históricos. Aí é completamente diferente; é outro ritmo de escrita e também outro tipo de público. Algumas teses que escrevi, por exemplo, são bastante técnicas, para pessoas realmente especializadas em teoria teatral.

Mas, então, minha carreira teve duas fases: uma fase no qual eu me dediquei ao presente, e outra que dediquei ao passado. E eu tive sorte, por que peguei o presente no momento em que estava se construindo, desde *Os comediantes* até o *Oficina*.<sup>14</sup>

A ideia aqui parece ser a de construir um teatro centrado na figura do encenador, um intelectual e artista que servia para pensar a cena em todas as suas instâncias e dar unidade a montagem, onde cenários, figurinos e iluminação eram criados em prol do texto montado; onde a personalidade dos atores era menos importante que a dos personagens; onde a inovação e a criatividade fossem mais fundamentais que as convenções e que os temas burgueses fossem tratados em textos com profundidade psicológica.

---

*de ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo, Global Editora, 2004; e PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>13</sup> Ver GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>14</sup> Cf. GARCIA, Maria Cecília. Op. Cit., p. 272.

Estas propostas, mais tarde, se transferem para São Paulo, no fim dos anos 1940, com a criação da Escola de Arte Dramática e da Cia. Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC<sup>15</sup>, sob os auspícios e o financiamento da nova e rica burguesia industrial paulistana, que resolve sustentar essa cena.

E, juntamente com esses artistas, aparecem jovens críticos teatrais, advindos da mesma classe social, com os mesmos valores e também muito impressionados com a “seriedade” do teatro moderno europeu.

Essa “seriedade”, que é importada, fará com que a racionalização da cena, o estudo e o conhecimento se tornem fundamentais para seu aprofundamento e sustentação. Isso se reflete na criação de Escolas e Universidades preocupadas em construir essa cena “séria”. Estamos falando do esforço de tornar a história do teatro e suas teorias uma ciência.

Os professores deste universo são os atores, diretores e críticos de teatro que precisam construir um material didático para estas escolas e, nesse esforço, iniciam a produção de uma historiografia adequada aos novos valores cênicos.

À medida que este modelo vai tornando-se dominante em nossos palcos, a sua popularização em diferentes camadas, principalmente na própria classe média originária, torna-se necessária. E, assim, passa-se a produzir e publicar livros que contêm a história do teatro brasileiro, escritos pelos mesmos críticos de teatro, agora também professores de escolas e faculdades.

Essa historiografia domina a cena acadêmica mesmo hoje nos anos 2010. Há um enorme respeito pelos pioneiros e seus primeiros esforços, tratados como insuperáveis. Mesmo assim, há algumas tentativas de questionamentos, mas isso ainda se dá de forma muito tímida.

Sábato Magaldi (1927-), talvez o mais famoso desses autores<sup>16</sup> é um imortal da Academia Brasileira de Letras e professor titular de história do teatro brasileiro, aposentado, da Universidade de São Paulo, vinculado a Escola de Arte Dramática. Além disso, foi

---

<sup>15</sup> Ver *Dionysos. Teatro brasileiro de comédia*, nº 25. Rio de Janeiro, SNT/MEC setembro, 1980.; DÓRIA, Gustavo. *O Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.; PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.; e MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

<sup>16</sup> Aí considerando a quantidade de publicações, a popularidade acadêmica no Brasil e no exterior, sua presença na ABL, além de ter sido crítico teatral dos mais importantes jornais do país.



professor de teatro brasileiro em universidades francesas como na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle) e na Universidade de Provence.

Ele foi o que mais publicou, em quantidade, livros sobre história do teatro brasileiro, além de ter trabalhado em diversos jornais, sendo o que há mais tempo escreve críticas. Esse autor ainda faz atualizações das obras já publicadas e se mantém atuante como pesquisador e crítico jornalístico mesmo em idade bastante avançada. É conhecido pela intensa utilização de adjetivos e superlativos em sua análise. Ele faz uma defesa exagerada, por meio de um vocabulário específico, do que ele considera “bom”, “importante”, “fundamental” ou o oposto.

Por ser um imortal, escolhido por conta de suas publicações sobre teatro brasileiro, por ser titular da cadeira de história do teatro da Universidade de São Paulo, umas das universidades mais importantes do país e, ainda, por ser professor de teatro brasileiro para universidades francesas, podemos perceber a importância hegemônica que suas opiniões, classificações e conceituações têm sobre história do teatro brasileiro.

A sua obra mais popular, *Panorama do teatro brasileiro*, foi escrita em 1962 e revista nos anos 1980 e 1990<sup>17</sup>, nos quais ganhou apêndices que procuravam continuar cronologicamente os estudos sobre teatro. Esse trabalho é um “manual-base” de toda história teatral brasileira, até os anos 1990, e é usado como livro de referência nas disciplinas de história do teatro. Nele são construídas as balizas geográficas e temporais do que seria o teatro brasileiro, e é apontada uma noção cronológica e evolutiva, além de levantar os marcos históricos do que se fez aqui em termos de teatro.

O livro completou 53 anos em 2015, sendo ainda utilizado como manual de referência para a construção de uma possível cronologia teatral brasileira. Nele encontramos algumas definições modelares de como o teatro deve ser visto por Sábato e de como uma história do teatro pode ser escrita em nosso país. Foi publicado como encomenda do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores como forma de divulgação de nossa arte teatral em outras línguas.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> A versão utilizada aqui é a quinta edição, que não altera o texto original mais inclui dois apêndices, um de 1987, com uma síntese da dramaturgia moderna, e o segundo, de 1996, onde tenta dar conta do que chama de tendências contemporâneas.

<sup>18</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.

Sábato ainda publicou uma série de manuais sobre o teatro ocidental, como *Temas da história do teatro*<sup>19</sup> e *Iniciação ao teatro*<sup>20</sup>, além de diversos livros, artigos, coletâneas de artigos, críticas e estudos sobre teatro brasileiro e ocidental. Mas é na compreensão do teatro brasileiro e, principalmente do teatro brasileiro moderno, que este autor se debruçou e ainda se debruça com mais regularidade.

Dessa maneira, seus estudos sobre teatro estão bastante configurados e banhados daquilo que ele valoriza e acredita em termos de história e de produção artística. Suas análises estão completamente vinculadas à popularização das transformações teatrais dos anos 1940, período em que inicia sua carreira.

No primeiro capítulo de *Panorama do teatro brasileiro, Perspectivas*<sup>21</sup>, uma espécie de introdução ao livro, o autor justifica a escrita, tratando da pouca popularidade do teatro no Brasil. Ele diz que um dos motivos era a falta de análises e estudos teóricos que pudessem auxiliar a criação do gosto à dramaturgia nacional e, a partir dele, aumentar as plateias do teatro brasileiro. Na *Nota introdutória à terceira edição*<sup>22</sup>, complementa que “talvez apenas uma verdadeira história do teatro brasileiro, realizada por vários estudiosos, possa satisfazer a legítima curiosidade dos leitores”<sup>23</sup>, demonstrando sua vontade de construir uma obra para não entendidos em teatro e principalmente em dramaturgia.

Portanto, é um livro para leigos que pretende uma revisão da produção nacional, que instigue ao estudo, à popularização e à paixão pela nossa cena, com ênfase no estudo dramaturgício.

À primeira vista, o modelo de história proposto é evolutivo, progressivo, no qual determinados caracteres que vão se aprofundando até meados do século XX, quando chegam ao seu apogeu, o que pode ser percebido pela criação de marcos demonstrativos. Os caracteres principais elencados têm a ver com um maior domínio de uma determinada orientação estética que considera qualitativa, e uma maior referência narrativa em temas do imaginário brasileiro, apontando uma nacionalização da cena.

---

<sup>19</sup> MAGALDI, Sábato. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre: UFRS, 1963.

<sup>20</sup> MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: DESA, 1965.

<sup>21</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global Editora, 1997, p. 9-15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>23</sup> *Idem*.

As fontes e a sequência narrativa foram inspiradas em *História do teatro brasileiro*<sup>24</sup>, de Laffayette Silva e, com publicação mais próxima de Sábato Magaldi, *O teatro no Brasil – vol. 1 e 2*<sup>25</sup>, de J. Galante de Souza.

A investigação é realizada basilarmente na narrativa das peças. É feita a transcrição dos enredos, a dissecação dos recursos literários utilizados, bem como a adequação às escolas literárias e aos seus gêneros e, por fim, ele realiza uma adjetivação valorativa ou desvalorativa do trabalho. Segundo ele, os métodos de análise vêm principalmente do trabalho de Sílvio Romero e José Veríssimo, pesquisadores literários, e Décio de Almeida Prado, teatrólogo com quem partilhou geração, espaços universitários e ideais estéticos. Sendo assim, qualitativamente, o texto deve ser bem realizado segundo os moldes literários dos anos 1950 e 1960.

Mas é a dramaturgia o grande objeto de análise em boa parte da obra. E a “boa” dramaturgia, com riqueza literária e profundidade psicológica, caracteres basilares do teatro realizado no Brasil, principalmente, nos anos 1950 e 1960.

Para Sábato, as referências estéticas qualitativas, que demonstram um progredir ao longo dos séculos, são importadas dos valores das vanguardas europeias. O que parece não se realizar completamente, considerando que a encenação, nestas propostas estéticas, tem um caráter prioritário, mas isso parece não ser levado em consideração pelo autor, que privilegia a análise textual.

Esse avanço evolutivo para os modelos europeus acontece de forma bastante complexa, numa espécie de “dupla operação”. Num primeiro movimento o autor adequa cada tempo histórico que ele define para o teatro brasileiro à sequência histórica europeia, seguindo a mesma ordem. Assim, “Teatro Grego” vira “Teatro de Catequese”, e a sequência continua seguindo. Num segundo movimento, considerando o “atraso” histórico brasileiro, o período em que o teatro vive aqui, sempre deve estar acoplado a um período anterior ao que vive a Europa naquele momento. Portanto, “Teatro de Catequese” é “Teatro Grego”, mas também “Teatro Medieval”, período anterior, ao que a Europa vivia naquele momento. Somente “acertamos o passo” com a chegada do teatro moderno, segundo ele.

---

<sup>24</sup> SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

<sup>25</sup> SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil – vol. 1 e 2*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

O motor do segundo vetor evolutivo é o “abrasileiramento” dos espetáculos. A caracterização como “nacional” parece estar restrita à sua realização aqui, a presença de atores brasileiros, de personagens que nascem no país e de narrativas nas quais a ação acontece em nosso território. Ele ainda se arrisca, sem definir muito, a tratar de tipos e temáticas brasileiras. Esse dado também é apontado de forma progressiva e linear durante a obra, na qual tenta demonstrar que, ao longo de sua história, o palco foi se “nacionalizando”. O ápice também se dá no teatro moderno, ao qual ele está vinculado.

O mais longe que vai de apontar um sentido de nacionalidade é o uso do conceito de antropofagia nos moldes da Semana de Arte Moderna de 1922, já no Apêndice I: O texto no moderno teatro, de 1987. Sendo assim, isto não estava no texto original.

Logo de cara, ele avisa que suas metodologias de análise se reportam às noções do teatro europeu, diretamente importadas com a guerra. Ele procura se justificar apoiado num discurso que coloca a construção do teatro nacional num eterno jogo entre o nacional e o europeu, sendo o teatro moderno o momento de solução de conflitos, em que o texto brasileiro funciona dentro das propostas estéticas europeias: “Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus, decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro”.<sup>26</sup>

E, ainda, defende que o melhor do teatro acontece quando ele busca os padrões estéticos europeus. Como neste parágrafo ainda escrito no capítulo *Perspectiva*:

O nível e a concepção das montagens, nas encenações mais felizes do Rio de Janeiro e de São Paulo, contêm-se nos modelos estrangeiros que lhes deram origem. Não se definiu ainda uma especificidade da cena brasileira, capaz de agir como elemento dinamizador de outras culturas.<sup>27</sup>

Outra questão fundamental para o nosso estudo é o fato do autor, já nos anos 1990, ao incluir os apêndices e uma nota introdutória sobre o que se produziu depois de 1962, ano da publicação, salientar não acreditar na necessidade de uma revisão das análises propostas. Uma demonstração de que ele defende que os padrões de análises teatrais de 1962 não precisam ser atualizados. Na *Nota introdutória à terceira edição*, ele coloca:

---

<sup>26</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 9.

Mantida na forma original acreditou-se na preservação de um documento, que guarda unidade, exprimindo uma perspectiva cara ao autor e partilhada por companheiros de trajeto. Acha-se embutido, do capítulo inicial ao último, o ideário estético pertencente a toda uma geração.<sup>28</sup>

Além disso, a análise se confunde com o formato de uma “crítica-crônica”, texto costumeiro do autor em jornais, em que mescla análise técnica com uso intenso de adjetivos, superlativos e de cumplicidade com o leitor para convencê-lo do que está querendo dizer e de ressaltar suas opiniões e intenções.

É importante notar também que ele termina o livro propondo-se a construir uma leitura<sup>29</sup> sobre o trabalho teatral contemporâneo, e escolhe um espetáculo-chave, *Macunaíma*, de Antunes Filho. O autor analisa essa vertente como um desdobramento do teatro moderno, de forma a continuar justificando sua supremacia.

Nessa obra e em outras<sup>30</sup>, Sábato demonstra um desconforto e uma dificuldade de entender e analisar aquilo que se produziu fora dos cânones modernos nas décadas seguintes. E ainda um desconforto em lidar com quem constrói uma cena que não se adapta à sua noção de teatro contemporâneo. O que resultou, inclusive, em brigas públicas com diretores<sup>31</sup>. Um exemplo desse incômodo pode ser lido nesta passagem: “Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol um indisfarçável horror”<sup>32</sup>.

Nesse livro, *Vestido de noiva* significa o “marco zero” de um novo tempo. Ele é tratado como o modelo cênico. E isso, numa análise mais aprofundada, nos indica bastante dos modelos absorvidos nessa identidade teatral construída para o Brasil que se sustenta ainda sólida. As diretrizes apontadas por Sábato em *Vestido de noiva* nos indicam muitos dados sobre essa historiografia que foi produzida à margem da história acadêmica e sobre a construção dos cânones e do imaginário no teatro nacional.

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>29</sup> Inserida na obra em 1997.

<sup>30</sup> Ver MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

<sup>31</sup> Como exemplo de uma importante querela de Sábato com um diretor teatral, ver o caso da crítica ao espetáculo *Gracias Señor*, do *Grupo Oficina*, que tornou-se pública, e as defesas mútuas foram integradas em duas obras: MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. e CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*, (1958-1974). Seleção, organização e notas: Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>32</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997, p.322.

*Vestido de noiva* é amplamente citado e analisado em *Panorama do teatro brasileiro*. Ele começa tratando do espetáculo no capítulo *Perspectiva*, a introdução do livro, e volta a tratá-lo nos capítulos *Panorama contemporâneo*<sup>33</sup>, no qual aprofunda as noções do teatro brasileiro moderno; *O desbravador*<sup>34</sup>; no qual longamente analisa o trabalho dramaturgicamente de Nelson Rodrigues; *Incorporação das fontes rurais*<sup>35</sup>; no qual trata de uma dramaturgia com temática voltada para as questões do Brasil do interior, longe do litoral; e ainda nos *Apêndices, I: O texto no moderno teatro*<sup>36</sup> e *II: Tendências contemporâneas*<sup>37</sup>.

Em *Perspectiva*, *Panorama contemporâneo* e *O desbravador* são feitas as análises mais demoradas sobre o espetáculo.

Essa extensa citação do espetáculo durante o livro, em diferentes capítulos, se dá, por uma questão muito especial: durante toda a obra, Sábato salienta a importância desse espetáculo, do texto, da montagem e de Ziembinski, como melhor reprodutor do projeto teatral, o que ele considera importante para o Brasil.

Assim, ele constrói uma análise que divide a leitura em antes e depois de *Vestido de noiva*, e coloca como inconteste sua posição de “espetáculo-modelo”. Todos esses detalhes são temperados pelo discurso característico de Sábato cheio de adjetivos e superlativos.

Isso é tão profundo no texto de Sábato, que ele chega a procurar, no que chama de experiência rural e no que ele propõe como fundação do teatro brasileiro contemporâneo, comparações com a peça de Nelson Rodrigues.

Já na abertura do livro, ele fartamente ressalta, como podemos ver abaixo, a importância de *Vestido de noiva*, para o Brasil, como modelo de teatro:

As técnicas modernas de encenação foram introduzidas no Brasil em 1943, por Ziembinski, um polonês. **Só nessa data conhecemos** a fórmula posta em prática há algumas décadas de subordinar-se o conjunto do espetáculo à visão unitária do diretor. Empregamos pela primeira vez recursos variados de iluminação, cenário ao **gosto estético atual** e a liberdade expressiva dos **numerosíssimos** contemporâneos. A peça – *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, autor brasileiro – favorecia a experiência, na sua decomposição em vários planos, **libertava o nosso palco da tradicional sala de visitas** para inscrevê-lo **sob o signo das novas correntes** estrangeiras. A **benéfica** influência de Ziembinski, num pós-guerra, em que muitos talentos não enxergavam a recuperação europeia, abriu o caminho para que perto de

<sup>33</sup> Ibidem, p. 207-206.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 217-227.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 228-235.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 294-313.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 314-325.



uma dezena de diretores estrangeiros viesse colaborar com as nossas companhias profissionais.<sup>38</sup> (**grifo do autor**)

E continua durante o texto:

... teve um impacto **surpreendente**, em 1943, a estreia de *Vestido de noiva*, do brasileiro Nelson Rodrigues. Costuma-se mesmo datar desse lançamento o começo da moderna dramaturgia nacional, pela **feliz** união de múltiplos fatores, ausentes antes em nossas peças.<sup>39</sup> (**grifo do autor**)

Como podemos ver, ele faz essa leitura de uma forma exagerada, que é bem conhecida por quem lê suas críticas: cheias de qualificações, como melhor e pior, importante ou desimportante, e com adjetivos e superlativos salpicados no texto.

Essa forma de escrita é característica muito mais da crítica jornalística do que da construção historiográfica. Assim, como crítico, ele qualifica em bom ou ruim, aquilo que ele valoriza ou desvaloriza. Portanto, ele defende as noções de teatro com as quais ele e a sua geração estão identificados: “A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do **bom teatro** contemporâneo no Brasil.”<sup>40</sup> (**grifo do autor**)

É muito impressionante a defesa do espetáculo por Sábato, que chega a dizer que: “**A lufada** renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de noiva* – Não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a **glória** teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco”<sup>41</sup> (**grifo do autor**), não permitindo ao leitor espaço para duvidar do que ele diz.

Mesmo no capítulo *O desbravador*, no qual ele analisa de forma mais detalhada o texto de Nelson e a montagem de Ziembinski, a crítica negativa que faz ao afirmar que Nelson se intromete no mundo que ele cria<sup>42</sup>, é ínfima perto da forma apaixonada que Sábato defende o diretor, o autor e o espetáculo salientando o fato do texto tratar do inconsciente:

Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visita, numa reminiscência **empobrecedora** do teatro de costumes, *Vestido de noiva* veio **rasgar**

<sup>38</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 217

<sup>42</sup> Ibidem, p. 220.

a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim a dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção. As buscas são outras coordenadas da literatura do século XX que **Vestido de noiva fixou pela primeira vez entre nós.**<sup>43</sup> (grifo do autor)

Ainda, tratando como modelo, ele diz: “Não se aceitavam mais métodos antigos. Qualquer que fosse o texto, impunha-se uma encenação de **gosto**”<sup>44</sup> (grifo do autor). Portanto, fica clara a posição que o autor quer colocar o espetáculo, fundador do “bom teatro nacional”.

A noção de modelo é tão largamente aprofundada que ele usa como comparativo para analisar outras questões, como em:

Se a modernidade do teatro brasileiro pode ser datada de 1943 com a estreia de *Vestido de noiva*, talvez o marco da contemporaneidade caiba a ser definido como o ano de 1968, pelo lançamento de *Macunaíma*...<sup>45</sup>  
Transcorreu mais de uma década para que aparecesse nova ordem, sólida e original, e ao mesmo tempo o que de **melhor** trouxe *Vestido de noiva*: era *A moratória*, do dramaturgo paulista Jorge Andrade. (grifo do autor).<sup>46</sup>

Isso demarca objetivamente que o *Vestido de noiva* de Sábato Magaldi é mais que um espetáculo para este autor, talvez um mito, do que seja válido se produzir em nosso país. A tradução da mais pura arte cênica brasileira, com Ziembinski sendo o herói que “salva” o teatro nacional do “mau gosto”.

Não podemos esquecer, ainda, que o objetivo do livro é formar o público leigo. Portanto, Sábato quer transformar *Vestido de noiva* no mito popular do teatro do Brasil no imaginário de todo o país.

Na análise dos escritos sobre *Vestido de noiva*, na obra analisada, é possível claramente perceber os valores estéticos em que o autor está vinculado e que norteia sua produção. Há a importação de um modelo advindo da crítica teatral e da crítica literária que procura entender se determinado espetáculo é ou não bem feito, dentro de uma noção de unidade, texto rebuscado, aprofundamento psicológico, interpretação pesquisada, cenário, figurino e iluminação coerentes, que não por acaso eram as noções de qualidade colocadas pelos renovadores, para a análise histórica. E isso faz com que se construa uma fórmula de

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 314.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 228.



definição para um teatro correto e para um teatro “errado”, ou bem ou mau feito. E o modelo é *Vestido de noiva*.

Tudo que está fora desse modelo é menor, “menos válido” e menos importante. Assim, essa historiografia nasce da negação de todo trabalho anterior, posterior ou que não se adeque a essa fórmula. E, ainda, a sua forma adjetiva, superlativa e valorativa de construir o argumento, além de se mostrar tendenciosa, hierarquiza as experiências teatrais e mexe com os “valores de gosto” do leitor.

Não há nenhuma indicação que este teatro realizado pelos europeus seja melhor que o praticado no Brasil, embora os críticos teatrais escrevam nesse sentido. O que temos de real, após essas experiências, é um novo modelo de cena, que tenta, a todo custo, suplantar a produção anterior e consegue com certo êxito e, ainda, faz de tudo para absorver os velhos atores comerciais, dando a eles lugares de menor destaque como se não estivessem prontos para a nova cena.

Por outro lado, é correto afirmar que *Vestido de noiva* é profundamente diferente daquilo que havia aqui. Mas, não é possível dizer que isso o torna melhor ou pior, o que só pode ser considerado segundo os valores da época. Além disso, a popularidade do espetáculo só foi possível graças à divulgação a posteriori pelos críticos e pesquisadores, não se configurando como um trabalho marcante no momento em que foi encenado.

De qualquer maneira, a montagem permite e facilita aquilo que é importante para o chamado teatro moderno e para o que Sábato valoriza em sua historiografia: depende da presença de um encenador que construa a cena e possui tema, personagens e atores nacionais. Além disso, ele trata de questões importantes para a classe média, com determinada profundidade psicológica (o inconsciente). Representando, assim, o ponto máximo dos vetores propostos na linha evolutiva no *Panorama do teatro brasileiro*.

Desta forma, cria-se o mito que torna Nelson Rodrigues (e seu texto) a identidade do que o teatro brasileiro deve ter, sem uma investigação aprofundada sobre sua importância e forma.

Ao analisarmos os escritos sobre *Vestido de noiva* em *Panorama do teatro brasileiro* percebemos um esforço profundo e válido no sentido de compreender a produção nacional, mas impregnado dos valores estéticos, acadêmicos e teatrais dos quais seu autor está vinculado. Portanto, faz-se necessário um esforço de criar pontes entre esses materiais e as

propostas da história acadêmica, de forma a orientar-se novos olhares, não hierarquizados para a arte teatral brasileira.

### Referências bibliográficas

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.

BRANDÃO, Tania (ed.). *Cadernos de pesquisa em teatro*; Série Bibliografia 1: Teatro brasileiro no Século XX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação/ Escola de Teatro, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, (1958-1974)*. Seleção, organização e notas: Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

*Dionysos. Os comediantes*, nº 22. Rio de Janeiro, SNT/MEC, dezembro, 1975.

*Dionysos. Teatro brasileiro de comédia*, nº 25. Rio de Janeiro, SNT/MEC setembro, 1980.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GOMBRICH, Ernst. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Praça Tiradentes: teatro e sociedade nos primórdios do século XX. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. ano 8, n.8, 2000, págs. 56-64.

MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: DESA, 1965.

\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987; 2.a edição, revista e ampliada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1996. [1962]

\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_ (Org.). *Nelson Rodrigues: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

\_\_\_\_. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre: UFRS, 1963.

MESQUISTA, Alfredo. As origens do teatro paulista. In: *Revista Dionysos*. Teatro brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: SNT, set. 1980, n. 25, págs. 35-42.

*O percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, ano 9/10, nº 10/11. Teatro brasileiro nos anos 40 e Os festivais de teatro Amador no Brasil. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001/2002.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

REVEL, Jacques. *Proposições*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009

ROCHA FILHO, Rubem. *As teses lacrimogêneas e o riso fácil*. In: *A personagem dramática*. Rio de Janeiro, INACEN, 1986, págs. 68-73.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil* – vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. *Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX*. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, págs. 53-90.

## Sites

*Décio de Almeida Prado*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=728&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.

*Gustavo Dória*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=756](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756). Data de acesso: 12 de Março de 2013.



*Sábato Magaldi*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=841&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.

*Ziembinski*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=864&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.