

BAGUNÇA RAPSÓDICA: UMA PROPOSTA PARA PENSAR A OBRA DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Maria Emília Tortorella¹

Resumo: Neste trabalho, apresento a noção de *bagunça rapsódica* que consiste, grosso modo, numa proposta de pensar a obra de Carlos Alberto Soffredini a partir da "Poética do Drama Moderno", do teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, levando em consideração também as ideias do "Teatro Bagunça", do crítico modernista brasileiro Antônio de Alcântara Machado, que ainda na década de 1920 preconizava que a modernização do teatro brasileiro poderia vir do aproveitamento das manifestações espetaculares e cotidianas da cultura popular, as quais ele chamava de Bagunça.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini; Teatro Bagunça; Poética do drama moderno e contemporâneo; *bagunça rapsódica*

Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001) foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando mais de 38 anos de carreira em 62 anos de vida. Autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional (embora ainda sem o devido reconhecimento), suas peças nasceram de questionamentos estruturais e temáticos, aos quais o autor se lançava a partir do estudo das formas de espetacularidades populares nacionais, principalmente o circo-teatro. Nesse sentido, sua obra remete às ideias do Teatro Bagunça preconizada pelo crítico teatral modernista, Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935).

Alcântara Machado debutou como crítico de espetáculos no ano de 1923, na seção *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre os mais variados tipos de espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo, como teatros, revistas e bailados a óperas, operetas e concertos. Ainda que informalmente, por meio de críticas de jornal e ensaios em periódicos modernistas, Machado formulou um projeto estético para a modernização do teatro brasileiro.

Ao longo de sua carreira crítica, foram muitas as suas publicações que clamavam por uma renovação do teatro nacional. Machado não era o único a dedicar-se a tal assunto: diversos dramaturgos, críticos e intelectuais adeptos do movimento modernista – ou

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp (Bolsa Fapesp – orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão). Estágio de Pesquisa no Exterior em andamento junto ao IRET (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales) – Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Bolsa BEPE/Fapesp – supervisão do PhD Joseph Danan). Contato: emilia.tortorella@gmail.com

mesmo anteriores a ele – tinham plena consciência da necessidade de novos caminhos, bem como proposições para a modernização da cena nacional. Por outro lado, as publicações de Machado revelam lucidez e esclarecimento perante sua contemporânea cena teatral, o que, conseqüentemente, levava-o a elaborar proposições contundentes e pertinentes. Tal como destacada a pesquisadora RIEGO:

Suas críticas compõe um projeto de renovação estética, que pondera e reconhece as inovações do teatro estrangeiro e que defende os argumentos nacionais na construção de um teatro, essencialmente e antes de tudo, nosso. Como pensador e divulgador ativo das ideias de renovação, Alcântara Machado possui um lugar de destaque no processo de formação da cena moderna brasileira (RIEGO, 2008, p.174).

Machado acreditava que a renovação e modernização do teatro brasileiro viria do aproveitamento das “matérias-primas” de nosso próprio país:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, (...). Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. (...) Dê passagem a mais este que ali vem. É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou ao sertão cheio de títulos (MACHADO, 2009, p. 335).

O trecho acima foi retirado de seu primeiro ensaio sobre teatro, chamado *O que eu disse a um comediógrafo nacional*, publicado na revista *Novíssima* em dezembro de 1924. Podemos considerar que nesse período Alcântara Machado estava na primeira fase de sua carreira crítica, quando suas ideias de modernização concentravam-se na questão do texto e seus impulsos auriverdes eram concernentes ainda apenas ao conteúdo, enquanto as formas deveriam ser importadas dos países onde já se consolidava o teatro moderno: “Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, tão-somente as fórmulas” (Idem).

Nessa primeira fase, Machado ainda cultivava certo desprezo pelos gêneros populares: “Nós não somos dos que apreciamos o gênero: estamos entre os que abominam a farsa. Mas o público aprecia esse teatro, ou melhor, só suporta e aplaude esse teatro” (Ibidem, p. 140). Entretanto, é possível perceber que se tratava mais de um desprezo pela repetição à qual os dramaturgos se submetiam para alcançar sucesso de bilheteria do que pelo gênero em si:

O comediógrafo faz a caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras (...); enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta... (Ibidem, p. 134).

A partir de 1925 seus posicionamentos começaram a se radicalizar. Depois de uma viagem de oito meses a países europeus, que ele próprio considerou como “viagem de estudos”, pois teve a oportunidade de entrar em contato com diversas manifestações artísticas de vanguarda, o crítico passou a enxergar o teatro nacional sob uma outra perspectiva e passou a aspirar por um teatro genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo, dando início a uma segunda fase de sua carreira:

O teatro brasileiro é uma criança infeliz. Está crescendo mirradinha e insuportável (...). Estão desnacionalizando o pimpolho. Um crime. Ele nasceu aqui, tem as qualidades e os defeitos daqui. É cultivar essas qualidades e esses defeitos. Senão não será brasileiro (...). Tudo no Brasil é inédito. Tudo ainda espera exploração. (...) Façamos a poesia brasileira, o romance brasileiro, o teatro brasileiro. No fundo, na forma, na expressão. E modernamente (Ibidem, p. 263).

Interessante constatar como, ao contrário de vários intelectuais que viajavam para Europa e voltavam fascinados por estéticas estrangeiras, dispostos a “aplicá-las” no Brasil, Machado voltou de sua viagem encantado com a arte brasileira. Diante de um teatro “erudito” que girava há décadas em torno das mesmas falhas, isto é, de buscar nos modelos estrangeiros as fórmulas para o sucesso, Alcântara Machado passou a acreditar que seria a partir das manifestações populares que o teatro brasileiro melhor poderia modernizar-se e nacionalizar-se: “O Brasil recebeu o teatro saído do Romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa” (Ibidem, p. 406). Essas sugestões tímidas, acompanhadas de ressalvas, foram se transformando, pouco a pouco, no sustentáculo de todo seu corpo de ideias para a renovação do teatro brasileiro. Já em 1926, ele escrevia com grande entusiasmo sobre o circo-teatro e o palhaço Piolim:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patrício Fulano, e das quais fazem parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas.

A de Piolim, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida.

Piolim e Alcebiades são palhaços. Digam o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais que conta o nosso teatro de prosa.

Devem servir de exemplo como autores e atores. Para os colegas que os desprezam e ignoram.

Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo.

É preciso (Ibidem, pp. 338 e 339).

Em 1928, Alcântara Machado publicou o ensaio *Teatro do Brasil*, uma espécie de manifesto de suas ideias – ideias que ele vinha repetindo categoricamente em diversas publicações com a insistência de quem se sabia uma voz dissonante. Ele inicia o artigo dizendo que “a arte teatral brasileira nem tentada foi ainda” e, por isso, ironiza aqueles dramaturgos que tinham por objetivo “salvar o teatro brasileiro”:

Essa história de salvação do teatro brasileiro é muito engraçada. Salvar o quê? Não existe nada. De maneira que os abnegados ficam na praia esbravejando. Para eles é indiscutível que um tipo assim e assim está se afogando. De repente o mais exaltado mergulha e vem com um sapato na mão. E grita: “já achei o sapato!”. O sapato é colocado na areia. Logo mais, é outro que mergulha e traz um colarinho. Assim vão salvando o teatro brasileiro. A roupa já está secando. Mas o corpo, homem? Ah! O corpo? (...) Corpo nunca houve. A roupa veio aos pedaços do outro lado do mar. E é isso que se chama teatro brasileiro. (Ibidem, p.375)

Está claro nesse trecho que Machado está atacando os dramaturgos que se prendiam em modelos estrangeiros, acreditando que só assim conseguiriam alçar o teatro brasileiro ao *status* de moderno. Esses dramaturgos, em sua maioria, desprezavam as expressões teatrais populares, tão efervescentes na cena nacional, e consideravam-nas empecilhos para a modernização do nosso teatro. Machado, ao contrário, estava convencido que seria justamente do aproveitamento dessas manifestações populares que poderia nascer um “drama moderníssimo e originalíssimo”. Portanto, logo após afirmar que o teatro brasileiro não existe, ele completa:

No entanto o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festas onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro. (Idem)

Mais para frente, nesse mesmo artigo, Machado faz uma reflexão interessante. Para o crítico, a nossa falta de tradição, de moldes, deveria ser encarada com uma vantagem, pois deixava o “terreno livre” para experimentações:

O teatro europeu por exemplo anda que anda louco atrás do princípio de onde veio. Para partir de novo em outra direção. Ora, o que ele procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas (Ibidem, 375 e 376)

Machado acreditava que os dramaturgos encontrariam na própria vida dos brasileiros comuns ingredientes para o drama moderno, pois esta era rica em teatralidade e universalidade. O teatro brasileiro existia nos lugares de encontro do povo, e nas festas, folguedos e rituais religiosos. E completava: “O material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido sem querer (é a melhor maneira talvez) legítimas obras-primas, cenas curiosíssimas com diálogo, música e dança” (Idem). O teatro comercial popular, o teatro de revista e seus similares, explorava essa teatralidade. O teatro moderno deveria fazer o mesmo, para conseguir alcançar uma inovação de impacto. O crítico termina seu artigo clamando pela criação do Teatro Brasileiro a partir dessa perspectiva de aproveitamento das expressões da cultura popular, afirmando: “Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça sairá. Ça ira?” (Ibidem, 377).

Esse artigo *Teatro do Brasil* talvez seja o mais emblemático de suas ideias, mas Alcântara Machado, aspirante que era da instauração do teatro moderno brasileiro, dedicou diversas de suas publicações a proposições sobre o tema. Seu diferencial em relação aos letrados que buscavam o mesmo naquela época consiste no fato de ter percebido que a conquista do moderno poderia se dar a partir do nacional e da teatralidade popular e não da busca pela incorporação dos modelos estrangeiros. Sua morte prematura o privou da felicidade de ver suas ideias colocadas em prática, pois suas ideias foram, de fato, um dos caminhos trilhados posteriormente pelo teatro brasileiro em busca da modernização.

As críticas e ensaios sobre teatro de Machado, que versavam tanto sobre o cenário teatral brasileiro quanto estrangeiro², revelam uma compreensão atenta e precisa sobre a

² São diversos os ensaios de Machado sobre Luigi Pirandello, Henrik Ibsen, entre outros.

produção teatral que lhe era contemporânea. Além disso, sua obra configura-se como um legado crítico-teórico brasileiro original, de importância incontestável, e que em muito ainda pode contribuir para se pensar o processo de consolidação da dramaturgia nacional.

A pesquisadora Cecília de Lara (1987; 2009), especialista na obra de Machado, ao citar os nomes de dramaturgos cujas produções assemelham-se às aspirações do crítico (Oswald Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna), não inclui Carlos Alberto Soffredini, talvez por ele ter surgido em período um pouco posterior. No entanto, um dramaturgo como esse, para quem o mergulho em fontes populares foi essencial para a criação de uma obra que gerou, formal e tematicamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado, não pode estar omissa da lista acima.

A obra de Soffredini atesta como profícuas as ideias de Machado, uma vez que foi justamente a partir do estudo e do aproveitamento da “bagunça brasileira” que Soffredini alcançou uma obra de relevância dentro do cenário teatral moderno e contemporâneo brasileiro. Como já foi dito, suas peças nascem de *questionamentos*, estruturais e temáticos, aos quais o autor se lançava a partir do estudo das formas de espetacularidades populares nacionais. Por essa característica, de *questionamento*, parece que a obra de Soffredini pode ser lida pelo espectro abrangido pela teoria de Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012) acerca do drama moderno e contemporâneo.

Sarrazac percebe nas dramaturgias europeias modernas pós 1880 um esforço de desconstrução das formas canônicas. Cada vez com maior impacto, o trabalho do dramaturgo passou a ser esse desconstruir da estrutura dramática, para então rearranjar suas partes, acrescentando-lhes elementos alógenos, num intenso processo de exploração formal, levando à uma composição híbrida e fragmentária. Nesse sentido, o teórico recorre ao termo *rapsódico*, relativo ao poema de inspiração livre e popular recitados pelos rapsodos, cantores da antiguidade grega clássica, mas que também carrega a acepção de remendar, mal arranjar. Sarrazac defende a dimensão rapsódica do drama moderno – uma forma aberta, profundamente heterogênea, em que não somente os modos dramático, épico e lírico não cessam de se associar e/ou se sobrepor, mas também outras formas literárias são trabalhadas teatralmente: depoimentos, cartas, discursos, etc. – e desenvolve a noção de autor-rapsodo, aquele “que junta o que previamente despedaçou

e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixa de nos surpreender com suas ressonâncias modernas” (2002, p.37).

Se a dramaturgia de Soffredini nasce da *investigação* e da *reconstrução* de formatos populares e consagrados e, por isso, esgarça os limites entre os gêneros e rompe as convenções formais pré-estabelecidas – suas peças explodem fronteiras e fazem caber em si épica, dramática e liricamente os temas com os quais o autor se propôs a trabalhar – é possível identificar em sua obra a dimensão *rapsódica* que caracteriza, segundo Sarrazac, a escrita dramática moderna e contemporânea. Mas, mais além, por ter sido a partir do aproveitamento das linguagens teatrais populares brasileiras que o autor melhor alcançou tal pulsão, defendo que sua obra pode ser denominada de *bagunça rapsódica*, lançando mão das terminologias de Machado e Sarrazac.

A pesquisadora Elen de Medeiros, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, tem desenvolvido importantes pesquisas acerca do teatro brasileiro moderno e contemporâneo, utilizando as teorias de Sarrazac como instrumentos de abordagem, ou melhor, como mecanismos de questionamento e observação da cena nacional. Em palestra intitulada *Dramaturgia contemporânea: cenas e questões*, proferida na I Jornada do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias, na Universidade Federal Fluminense, em 24 de outubro de 2016, Medeiros expõe e discorre sobre algumas de suas indagações

Em que medida houve um movimento de pôr em questão o formato dramático tradicional brasileiro? E daí surge a segunda grande questão que percorre minhas indagações: o que foi – se é que houve – o formato dramático tradicional brasileiro para posteriores questionamentos? Ora, se considerarmos que o drama moderno é a abertura da forma dramática convencional a partir da inserção de elementos que lhe são estranhos, em que medida podemos pensar nas proposições nacionais?

Remetendo a uma citação que Sarrazac faz de Samuel Beckett, que dizia que era preciso admitir a desordem do mundo no seio da criação teatral, Elen de Medeiros reflete:

Essa imagem, a da desordem, vem à mente com alguma constância, em forma de indagação: que desordem? Beckett se referia à desordem do pós-guerra; Sarrazac à desordem da pós-modernidade. E, entre nós, a desordem é a ordem social natural: a desordem econômica, política, histórica, artística, cultural.

Para pensar a questão da desordem em nosso teatro, Medeiros recorre à ideia de *Teatro Bagunça*, de Alcântara Machado³:

O que me vem à mente é como nossa dramaturgia, por muito tempo, tem absorvido essa desordem, essa bagunça, na constituição de sua forma: teríamos tido alguma vez alguma “pureza” formal? Naqueles moldes tomados como referência de reflexão da teoria aqui utilizada, me parece que não.

Machado preconizava – ou ao menos idealizava – essa absorção da “desordem” pela dramaturgia nacional como um importante caminho para a renovação da cena teatral e também para a construção de um teatro genuinamente brasileiro. Ao comentar, no já citado artigo *Teatro do Brasil*, que o teatro europeu estava tentando retornar “ao princípio para partir de novo em novas direções”, Machado comemora a falta de tradição teatral no Brasil, pois não tendo saído ainda do “princípio” – e o princípio, lembrando, seria “a farsa popular, anônima, grosseira (...) a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso” – o teatro nacional poderia absorver essas manifestações e alcançar obras realmente modernas porque livres de imposições formais.

Importante destacar que essa falta de tradição comentada se referia a um tipo de teatro em específico, o dito teatro sério, dos dramas e da chamada “alta comédia”, que não vingava junto ao público e não tinha uma “linhagem” de dramaturgia que o representasse. Em contrapartida, na época de Machado, havia a tradição, mesmo não sendo muito longa, mas vinda do século XIX, do teatro popular, comercial e de entretenimento – tais como o teatro cômico e musicado ou o circo-teatro. Enquanto intelectual engajado com a vanguarda modernista, Machado almejava sim que o teatro brasileiro produzisse peças e espetáculos que escapassem das convenções às quais este teatro popular estava submetido. Porém, ele acreditava que as experimentações formais dos dramaturgos deveriam absorver e, de alguma maneira, subverter as formas populares. É a partir desta perspectiva que a obra de Carlos Alberto Soffredini se destaca dentro do panorama do teatro moderno brasileiro, pois, tal como resumiu Elen de Medeiros em sua palestra:

³ Neste momento da conferência, Elen de Medeiros faz menção à minha pesquisa de Mestrado intitulada “O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini”. A pesquisa foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, vinculada ao Grupo de Estudos Letra&Ato, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, com apoio da FAPESP, e defendida em 2015.

Em suas peças, o dramaturgo reconstrói formatos consagrados, reconfigurando suas particularidades, dando novo corpo ao que foi outrora: do melodrama, do circo-teatro, do auto de Gil Vicente, assim o dramaturgo propõe a investigação que faz de sua obra tão moderna (e moderna que também se estende ao contemporâneo), porque fragmentária, composta em retalhos – ou, para utilizar-me então do vocabulário em particular, *rapsódica*: de desconstrução e reconstrução. Gosto de me referir à obra de Soffredini para pensar que o drama se refaz a partir de dois olhares cruciais: em primeiro lugar, numa posição de repensar a si mesmo, de se questionar enquanto forma e paradigma; segundo, isso só acontece – ao longo do século XX e sobretudo hoje – se o drama olhar para a cena e compreender-se diante dela⁴.

Não cabe aqui retomar todo o conteúdo da palestra da professora Elen de Medeiros, mas se a citei em tamanha extensão é porque suas pesquisas me instigaram a pensar no diálogo que a teoria de Sarrazac pode ter com as ideias de Machado. Medeiros aponta o quanto a teoria do professor francês pode enriquecer os estudos sobre a dramaturgia brasileira, uma vez que ela propõe um olhar para o drama moderno e contemporâneo que, mesmo voltado a um contexto estrangeiro, contribui para pensarmos e compreendermos “nossas particularidades formais e temáticas” – e essa é também, como já frisei, a contribuição que a obra de Machado nos oferece. Interessante destacar, inclusive, que Machado foi um visionário, ao tecer análises sobre (e proposições para) uma produção dramática que ainda não havia acontecido, enquanto Sarrazac elaborou sua teoria a partir de dramaturgias já existentes.

Em resumo, a noção de *bagunça rapsódica* consiste numa proposta de analisar na obra de Soffredini o modo como o autor mergulhou profundamente na pesquisa sobre as linguagens teatrais brasileiras (conforme pregava Machado para o teatro nacional), sempre desconstruindo, reinventando, remendando (em consonância com a teoria de Sarrazac sobre o drama moderno e contemporâneo). Cabe ressaltar que essas ideias são ainda bastante embrionárias e estão sendo melhor desenvolvidas no Estágio de Pesquisa no Exterior em andamento junto ao IRET (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales) – Sorbonne Nouvelle – Paris 3, para, posteriormente, dar origem à tese “A estética soffrediniana: dos textos aos palcos”, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP em julho de 2019.

Referências bibliográficas

⁴ Aqui, novamente, Elen de Medeiros, cita minha pesquisa de mestrado.

LARA, Cecília de. In MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Usp, 2009.

_____. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

MACHADO, Antonio de Alcântara. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MEDEIROS, Elen de. *Dramaturgia contemporânea: cenas e questões*. Palestra proferida na I Jornada do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias, na Universidade Federal Fluminense, 2016.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2015.

RIEGO, Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard Marie Koltès*. Paris: Éditions du seuil, 2012.

_____. *O Futuro de Drama*. Porto-Portugal: Editora Campo das Letras, 2002.