

Companhia de Teatro Experimental La Barraca: teatro e educação popular

SIMONE APARECIDA DOS PASSOS*

Resumo:

A *Companhia de Teatro Universitário La Barraca* sob a direção do dramaturgo espanhol Federico García Lorca atuou entre os anos de 1931 e 1936. Neste período precedente a Guerra Civil Espanhola, a proposta de encenação constituía-se de montagens de peças de autores consagrados do *Século de Ouro Espanhol* com elementos de cotidianidade contemporânea. Este projeto de teatro era subvencionado pelo Ministério da Educação e tinha como um de seus objetivos divulgar a cultura pelo interior da Espanha. Observamos neste contexto, que a obra dramática extrapola a mimese e se faz objeto de intervenção e de intersecção na vida do sujeito, a ficção relaciona-se ao fato e vice-versa. La Barraca propunha uma encenação em que estavam colocadas a tradição e a contemporaneidade em justaposição possibilitando ao espectador na presentificação do visto em cena o rompimento com a linearidade do tempo histórico e uma possível tomada de consciência. Desta feita, o trabalho da companhia em representar a literatura clássica para os camponeses tinha um vínculo com a catarse, mais que isto, a inserção de elementos da política coetânea nas representações possibilitava ao espectador o reconhecimento e o para além deste. Assim, não tendo somente a intenção do divertimento, mas de “escola do homem”, era levado ao povo literatura, estética, arte, política e reflexão. A prática de motivar o pensar utilizando-se da encenação abria-se para a potencialidade iniciática do teatro que está para o reconhecimento e para a reflexão assumindo sua parte no grande comentário da sociedade.

Entendemos que a educação tem um importante papel na vida do indivíduo. E para tanto, precisamos nos lembrar de que ela não se refere unicamente à intelectualidade. Mas, compreende algo muito maior na composição do sujeito em suas interfaces com a sociedade. A subjetividade e as múltiplas relações que se estabelecem são constantemente norteadas pelo modo como o indivíduo foi ou é educado em sua cultura. Assim, no processo de aculturação e de civilidade pelo qual passamos a arte é um importante suporte para se compreender membro de uma comunidade. As obras dramáticas (texto e encenação) consideradas em uma perspectiva de educação e de registro social tem um importante papel para o estudo e compreensão das organizações coletivas e dos indivíduos dentro da coletividade. Elas podem ilustrar com maestria o

* Professora da Universidade Federal de Goiás, Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

homem e seu complexo de relações organizadas segundo razões intrínsecas e extrínsecas da sociedade e as percepções a este respeito. Sobre comunidade, sociedade e tradição o artista como um flâneur mostra-nos uma paisagem humana possível de ser objeto de reflexão sobre a educação, a cultura, o convívio entre os pares, a política que se estabelece no país e outros tantos nuances sociais. Assim, entendemos que a dramaturgia é um importante suporte para compreensão do homem e de sua complexidade. A obra dramática extrapola a mimese e se faz objeto de intervenção e de intersecção na vida do sujeito, o fato relaciona-se a ficção e vice-versa. Os estudos sobre o teatro como instrumento de conscientização popular precisam ser aprofundados, sobretudo, nos moldes lorquianos. Entendemos que o trabalho do dramaturgo Federico García Lorca como diretor da companhia de Teatro Universitário La Barraca converge percepções a respeito da cultura e da política espanhola e mundial resultando em um complexo de imagens vivas, reflexivas, refletivas, reflexo ou para além disto. Percebemos que há muitos estudos sobre a obra escrita de García Lorca, mas pouco se escreve sobre sua atuação enquanto diretor de companhia de teatro[†]. Sabemos que na companhia, a proposta de encenação estava toda baseada nos clássicos da literatura espanhola e tinha-se por objetivo levar teatro ao interior da Espanha não só com o intuito do entretenimento, mas da formação do povo. Entendemos que o projeto *Companhia de Teatro Universitário La Barraca* é importante para compreender o que significou a estética, a história, os aspectos culturais e educacionais da apreciação teatral no interior. Representar a literatura clássica para os camponeses tinha um vínculo com a catarse, mais que isto, o fato de inserir nas representações elementos da política coetânea traziam o reconhecimento e o para além deste. Cremos que o teatro tem uma potencialidade iniciática que está para o reconhecimento e para a construção de outros conhecimentos está para assumir sua parte no grande comentário da sociedade.

Neste contexto histórico coube ao teatro, como numa retomada de sua função clássica ser um lugar político-pedagógico, um espaço para o conhecimento dos mitos, para o reconhecimento, a catarse isto constatado em nossas pesquisas anteriores. Em *Charla sobre el teatro*, Lorca diz: “*El teatro es una escuela de llanto y risa y una tribuna libre donde los hombres poden poner en evidencia morales viejas o equívocas y*

[†] Está em anexo um e-mail enviado pela bibliotecária da Fundação Lorca que trata sobre a escassez de material acerca do tema La Barraca.

explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (GARCIA LORCA, 1935 apud GARCÍA-POSADA, 1980, p. 21). A preocupação do diretor se revelava em uma pedagogia que valorizava os elementos culturais, as reflexões, as transgressões e à inércia diante da tradição e do contexto da realidade. Nisto, é importante refletir sobre o sentido do teatro para Federico García Lorca e em sua companhia de atores universitários. A dramaturgia cumpria a tarefa de levar ao povo literatura, estética, arte, reflexão, o si mesmo e a política. A prática de pensar utilizando-se da encenação abria-se para um saber-compreender o ser espanhol. A tradição não deixava a cena, ela era o objeto da visão do homem do passado, do presente e talvez do futuro, justificando-se no que o dramaturgo defende: *“el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrima.”* (GARCIA LORCA, 1935 apud GARCÍA-POSADA, 1980, p. 21).

Partimos da afirmação de que a predisposição poética sempre esteve presente na história humana. Esta capacidade nata se fixa no fazer teatral que socializa o pensamento do homem. Texto, cena e estética convergem o temporal e o atemporal. A linguagem não é dona de si mesma, ela é pertencente à história e, substancialmente influencia a expressão artística. O texto dramático assim congrega em si mais de um tempo e um discurso. Alfredo Bosi escreve que:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI, 1977, p. 112)

Consoante a este pensamento em que o tempo “eterno” de que nos remete Bosi, podemos afirmar que na proposta desta companhia é possível identificar mais de um

tempo na encenação e que todos estes tempos conduzem a uma proposta de viés político. Pela arte teatral, Federico García Lorca e seus companheiros de companhia podiam falar do passado, do que era imediato a seus sentidos ou mesmo fazer projeções, assim, disponibilizavam uma imagem criadora e recriadora de mundo. Mikhail Bakhtin nos chama a atenção para esta característica da linguagem, segundo ele, “(o discurso) não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circulam.” (BAKHTIN, 1998, p.134). Estas múltiplas línguas que o circulam refere-se ao plurilinguismo de que emissor e receptor tem como características na linguagem que os une ou os separa. A análise do discurso nos coloca em condições de perceber sob qual égide se faz a voz de um diretor em uma representação teatral. Interessa-nos enormemente fazer estudo da qualidade da direção de Federico García Lorca em suas experimentações na Companhia de Teatro Universitário La Barraca. A análise do processo da encenação dos espetáculos e suas imbricações políticas entre os anos de 1932 e 1936 são um contributo para compreender a produção artística escrita do dramaturgo. Afinal quanto melhor se conhece a dinâmica da cena representada, melhor um dramaturgo poderá escrever para a representação.

Neste espaço de encenação a que propõe a companhia é preciso não perder de vista que as múltiplas vozes do discurso da peça teatral são recebidas diferentemente por cada público. A recepção do espectador-leitor e o desvelar do discurso são questões que também se apresentam nesta pesquisa. A apresentação dos mitos populares e a justaposição do presente trazem o reconhecimento por analogia. O que queremos dizer é que, a encenação buscava uma construção performática e seu desvelamento também passa por uma performance do espectador. A este respeito Paul Zumthor afirma que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, e ainda acrescenta:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, ação do locutor e, em ampla medida a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: dessas, elas engendram o contexto real e determinam o alcance. (ZUMTHOR, 2000, p. 35)

Assim, afirmamos que a compreensão da encenação teatral se dava de maneira performática e crítica. A experiência de vida era um diferencial na apreciação do espetáculo. Contudo, essa apropriação da cotidianidade ultrapassava as fronteiras culturais e ilustravam a vivência impotente de que as pessoas deveriam deixar. O teatro era uma forma didática e política de construção da ação pela consciência. Nos dizeres de Anne Ubersfeld, uma personagem dramática é um mediador de comunicação, o personagem tinha este caráter para o La Barraca. Escreve Ubersfeld (1998) que o personagem é uma “figura” da comunicação:

Se trata, pues, de un proceso de comunicación entre “figuras” – personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda “lectura” que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro. (UBERSFELD, 1998, p. 177)

Assim, na representação teatral, a personagem torna-se elo entre o diretor e o espectador, pois, ela intermediava o encontro do dito e do compreendido. Nisto, dizemos que o projeto de La Barraca tornava o comunicado, o pensar, o conhecimento, a experiência, o mito, a ordenação do espaço. E assim, a representação ao ar livre possibilitava a condução a um tempo suspenso, uma realidade a parte construída pelo jogo teatral em que se era convidado a Festa e ao Conhecimento.

Interessa-nos compreender a proposta estética da companhia e o (s) discurso (s) que se estabelecem nesta produção teatral. Reconhecemos nesta forma de trabalho o resgate da função clássica do teatro acreditando no poder dramático do ar livre. Barthes escreve (2007):

*A natureza dá à cena o alibi de outro mundo, submete-o a um cosmo que a toca com seus reflexos imprevistos. O mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde vento que se levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez. O poder do ar livre está ligado à sua fragilidade: o espetáculo já não é aí o hábito ou uma essência, é vulnerável como um corpo que vive *hic et nunc*, insubstituível e, no entanto, imediatamente mortal. (BARTHES, 2007, p.29)*

Ao que afirma Barthes e considerada a natureza do ar livre, a proximidade que o espectador tem dos textos clássicos e as alusões ao momento histórico vivido pela Espanha na esfera política na representação do La Barraca, podemos dizer que a apreciação do espectador rompe com a temporalidade. Participar de um evento que é Festa e Conhecimento e onde é acolhida toda a comunidade para a visão da representação do passado com elementos do presente tem uma característica atemporal. Há uma espécie de presente contínuo em que a memória é o aqui agora e o futuro também. O espectador como em um momento de surrealismo está no presente, na memória e na projeção com esta perspectiva a proposta do La Barraca é no mínimo interessante.

A encenação em praça pública com os atores sobre um caminhão e a população do lugarejo no entorno constituem uma força muito expressiva. As comunidades do interior quando encontram estes espetáculos, o acompanham em massa e esta participação massiva nos alude ao retorno da função primordial do teatro. O povo diante de seus mitos e dos fatos se conhece e se reconhece. As encenações utilizam esteticamente o remissivo e dele apropriado subsidiavam a construção da tomada de consciência. A este respeito podemos nos fundamentar nos estudos de Derrida que coloca o remissivo e a desconstrução como possibilidades de incursão por uma obra. Ele escreve:

Se o problema da leitura ocupa hoje a dianteira da ciência, é em virtude deste suspenso entre duas épocas da escritura. Porque começamos a escrever, a escrever de outra maneira, devemos reler de outra maneira.

Desde há mais de um século, pode-se perceber esta inquietude filosófica, da ciência, da literatura, cujas revoluções devem todas ser interpretadas como abalos destruindo pouco a pouco o modelo linear. (DERRIDA, 2006, p.108)

A esta afirmação para a literatura podemos aplicar a apreciação teatral. A proposta estética de Federico García Lorca trazia uma carga ontológica e uma percepção mais sensível da situação em que o país vivia. O momento da escrita do clássico e o da encenação da peça com seus elementos contemporâneos abalavam estruturas. E assim, o vínculo com o espectador se estabelecia em diferentes níveis de percepção. A possibilidade de um tempo não linear, mas composto por infinitos presentes compunham uma encenação voltada para pensar o futuro.

Uma forma de pensar isto concretamente seria a observação das obras de Picasso. A obra do pintor compreende a percepção do indivíduo descontínuo e a justaposição de formas distintas e marcado compromisso político. Segundo Harvey (2000) “Entre as guerras [...] os artistas foram cada vez mais forçados pelos acontecimentos a explicitar seu compromisso políticos”. (Harvey, 2000, p. 37). O espaço e o tempo convergindo em uma mesma imagem diferentes mundos é o que analogicamente vemos entre a proposição do *La Barraca* e a pintura surrealista. Segundo Maria Ivonete Silva o desejo de se burlar o tempo afirma-se como uma atitude de revolucionário, para ela:

Ao tentar subverter determinada ordem, todas as revoluções e todos os revolucionários tentaram subverter o *Tempo*. A destruição da ordem ou o “Tempo desfavorável” implica no retorno a um mundo de perfeição, idealizado [...] (SILVA, 2006, p.91)

Na literatura dramática de Federico García Lorca, um exemplo desta justaposição de tempo e tentativa de revolução está no drama *Bodas de Sangre*. No enredo os amantes querem retomar o passado no tempo presente e a captura deles é precedida por uma cena mítica em que as personagens Lua e Mendiga simbolicamente representam a morte. Pensando ser a ruptura de tempo uma característica do revolucionário, o teatro popular proposto por Federico García Lorca na Companhia de Teatro Universitário *La Barraca* é uma revolução. O experimentalismo de Lorca no texto *Bodas de Sangre*, segundo Gibson (1985) sofreu duras críticas quando da

encenação. Os críticos consideraram que existia a quebra da sequência cronológica dos fatos representados. O tempo linear suspenso e um tempo onírico instaurado não era lógico. Ressaltemos que esta crítica se deu no espaço fechado do teatro burguês moderno. O ar livre e a qualidade do público geram outras percepções de uma obra. O que dizer a respeito do povo que convive cotidianamente com o mito. Esta é a forma de explicar e compreender o para além do que está exposto no presente. O mito é a analogia do povo para a construção de seus saberes. Assim, um espetáculo em espaço aberto e considerando-se a relação com os signos ganha outra dimensão. Assim, olhar a cena estava posto para o espectador. Este olhar descobria os discursos e, por conseguinte participava do que via. O homem do interior dialogava com o tradicional com o olhar voltado não só para o tempo de agora, mas também num tempo que sempre esteve presente. A direção lorquiana tomava a observação de mitos e fatos que se se justapunham. Se a forma e o conteúdo da encenação eram de exclusividade do diretor pretendemos investigar. Mas inegavelmente, o que era objeto do espectador era o palco ao ar livre sobre o caminhão, o personagem herói, o texto híbrido de discursos e a realidade política se mesclando em um momento único de representação. A estas características atrelemos a teoria de Auerbach (1994) que diz ser a *mimeses* de categoria adjetiva. Considerados os personagens das apresentações como seres sociais da comunidade, pela *mimeses* o povo se reconhecia. Não se tratava do reconhecimento da expressão da individualidade, mas da coletividade. A imagem das apresentações traziam o contato com duas perspectivas igualmente concretas e historicizadas, tendo a primeira o papel de prefigurar a segunda, que por sua vez, não a reduplicava, mas a completa. Nos dizeres de Waizbort (2004):

Encarar historicamente a poesia não significava, como então era freqüente e não deixou de ser nos nossos dias, vê-la “de fora”, i.e., em seu serviço ou em sua correspondência com as instituições sociais, nem tão pouco “de dentro”, como prova de superioridade individual e de virtuosismo verbal. Significava, sim, identificar a linha sinuosa pela qual a voz do poeta pertence à alteridade sócio-cultural e a alteridade nela se formula. Em vez de uma interpretação dissociativa, em que o primeiro plano era ocupado por uma figura única, fosse a individualidade poética, fosse a sociedade condicionante, lidamos com um fenômeno

complexo, onde dominam a mescla, as interferências, as pressões e o jogo de múltiplas influências.(WAIZBORT, 2004, p. 384).

Para pensarmos a proposta de dramaturgia da Companhia de Teatro Universitário La Barraca devemos considerar as interferências, as pressões e o jogo de múltiplas interferências. A encenação em determinada medida expressava um simulacro da realidade. A representação no espaço aberto da praça convergia o homem se metamorfoseando através do tempo contínuo, rompendo e reassumindo sua cultura. Neste tempo, o lugar de onde se vê: o teatro retoma sua origem mimética, representativa e formativa. A poética é o reconhecimento do coletivo no quão importante é o ser humano. A realidade imediata toca o espectador e o leva a digressão criando a existência e co-existência de diferentes dimensões da realidade. Assim, o teatro pleno de uma semântica sensível aos fatos possibilitava um pensamento que se estendia além do artístico e do imediato não se fixando apenas no objeto, mas na consciência. Nisto, pensemos que os temas tratados nas apresentações contribuía para a construção do *homem*. Aqui é importante mencionar que a cultura de uma sociedade é essencial para a constituição do indivíduo e o espetáculo posto reconhecia esta marca. Nas representações encontrava-se um pensamento analógico, não existindo elementos neutros ou insossos, incapazes de qualquer significado. Elas se constituíam de possibilidades carregando o poder do simbólico.

CONCLUSÃO

Entendemos que o teatro tem uma capacidade única como arte. Ele em sua origem ancestral esteve ligado à emancipação do pensamento político humano. Esta função se estende ao longo de sua história com diferentes intensidades. O distanciamento e aproximação do homem da realidade a qual ele pertence ou que ele constrói é função original do teatro e é o que identificamos na proposta construída por Lorca. Para nós, há uma proposta de resgate do teatro em que a filosofia e a política são eixo da representação. É conhecido que o drama moderno em seu acontecimento nas salas burguesas de teatro rompeu sua relação com o povo. A qualidade báquica e epidêmica que os festivais e as diversas práticas históricas teatrais ao ar livre em que homem popular (espectador) protagoniza com a representação findou-se no contexto

burguês. Neste tipo de representação, os argumentos gerais sem nenhuma analogia individual conduzem o espectador a encontrar o motivo trágico, o povo como as Eumênides se faz tribunal da consciência. Para a companhia que pretendemos investigar o julgamento do povo é determinante. A participação popular na concepção teatral da Companhia de Teatro Universitário La Barraca está associada à Guerra Civil Espanhola. Pelo contato com o teatro o povo que está no interior do país apropriando dos signos expostos no palco, dos elementos da dramaturgia e do poder semântico da encenação constrói uma compreensão mais profunda da situação política. A encenação dos clássicos da literatura espanhola com elementos da política em praças públicas trouxe uma comunicação catártica. Essa comunicação não se deu no âmbito do individual, mas na profundidade da figura. Para exemplificar, este sentimento de catarse tomemos como exemplo a participação popular nos esportes modernos (ringue, estádio). Encontramos nestes espaços similaridade ao que uma representação teatral ao ar livre pode fazer com a massa. Assim, ela se une para levar o time à vitória, brada e fisicamente se propõe ao jogo como mais um jogador. Então tomando esta analogia, representar para o povo é ferramenta que o governo republicano frente ao prenúncio da ditadura se faz necessária e indispensável. Porque representar o herói para o povo gera o reconhecimento, a visão da realidade por analogia, o brado consciente e a ação política. Mas diferentemente do esporte, a visão da “partida teatral” conduz a tomada de consciência porque o povo complementa o herói. A partir do exposto, entendemos que no projeto de implementação de um regime autoritário na Espanha adormecer a proposta da Companhia de Teatro Universitário La Barraca com a execução de seu idealizador foi atestar um governo não democrático, não interessado na formação da consciência popular e não tolerante a massa reunida e pensante.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1989

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. v.1.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985
- CARISSOMO, Arturo Berengue. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Unviersitaria, 1969. (p. 83-131).
- CAO, Antonio F. *Huellas lorquianas en el teatro de la guerra civil española*. Centro virtual Cervantes, Espanha, 1977. Disponível em:
<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_037.pdf> Acessado em 23 de ago. de 2007.
- CHILVERS, *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- DERRIDA, Jacques. A ciência e o nome do homem. In.: Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2006
- ELIAS, Neide. La traducción del discurso popular femenino en Lorca. In: III Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2005, Florianópolis. Anais do 3º Congresso Brasileiro de Hispanistas. Florianópolis: UFSC, 2004. v. II. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_espanhola/Neide%20Elias.doc>Acessado em: 15 de junho de 2006.
- EIKHENBAUM, et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973
- El mar deja de moverse*. Direção de Emilio Ruiz Barrachina. Espana: 2006. 100min.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000.
- MALAQUIAS, Leandro de Jesus. *A presença surreal em Bodas de Sangre de Federico García Lorca*. Uberlândia: s/e, 2007.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de Sangue*. Rio de Janeiro: Agir, 1960
- GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In.: GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro I*. Prólogo y notas Miguel García-Posada. Madrid: Ajak, 1980, p. 9-87.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. São Paulo: Globo, 1985.
- GONÇALVES, Rui Mário. Arte e ciência no século XX. Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Modernidade e modernismo*. São Paulo: Loyola, 1993
- MICHALSKI, Ian. *Literatura e teatro: o conturbado mas indissolúvel casamento*. In: *Os contrapontos da literatura*. Coordenação Sônia Salomão Khéde. Petrópolis: Vozes, 1984. (p. 47-57).
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- PASSOS, Simone Aparecida dos. *O Sagrado e profano: elementos de religiosidade à cena*. Uberlândia: s/e, 2005
- PASSOS, Simone Aparecida dos. *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*. Uberlândia: s/e, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- _____. *O mono gramático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.(Coleção Leitura e Crítica)
- ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. – (Debates; v.256)
- SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octávio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- _____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001
- UBERFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998, 217 p.
- WAIZBORT, Leopoldo. *Auerbach: História e Metahistória*. In.: *Erich Auerbach sociólogo*. Tempo Social, 2004, vol.16, n. 1.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1976.