

# **DRAMATURGIA E MEMÓRIA DO HOMEM-JEQUITINHONHA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE QUATRO MOMENTOS DO GRUPO ÍCAROS DO VALE**

Autora: Doutoranda Anna Maria Pereira Esteves

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

Bolsista CNPq

**Resumo:** Este projeto busca investigar a obra cenográfica de Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956) no contexto do modernismo brasileiro. Santa Rosa foi autodidata, pintor, desenhista, programador visual e cenógrafo e um dos fundadores do modernismo, uma vez que tanto introduziu no Brasil teorias teatrais da vanguarda europeia, como foi um estudioso de nossa cultura popular. A metodologia prevê a localização da iconografia de seus 35 cenários e a análise icono-semiológica dos mesmos, buscando inserir sua obra no processo de modernização do Brasil e confrontando-a com algumas expressões da arquitetura do Movimento Moderno.

**Palavras-chave:** dramaturgia; teatro popular; estética

## **Projeto**

O projeto de doutorado “Dramaturgia e memória do homem-jequitinhonha: uma análise comparativa entre quatro momentos do Ícaros do Vale” é uma resposta elaborada a partir da estimulante provocação dirigida a mim, durante a defesa da minha dissertação de mestrado, em março de 2007, pelos caríssimos professores da banca examinadora, professores Doutores Daniel Marques da Silva (UFBA), Evelyn Furquim Werneck Lima (UNIRIO) e Maria de Lourdes Rabetti (UNIRIO) – orientadora da minha pesquisa intitulada “O teatro popular do Vale do Jequitinhonha a partir do estudo da ‘visão de mundo’ e da cena do grupo Ícaros do Vale”.

Minha pesquisa de mestrado buscou a partir da re-elaboração da memória viva do povo sertanejo e dos procedimentos técnicos utilizados no processo de construção cênica do espetáculo “Os olhos mansos”, formular uma análise teórica acerca do compromisso com o “processo de vida real” do homem-jequitinhonha.

Dois anos, de fato, não foram suficientes para aprofundar meus estudos sobre o teatro popular do sertão mineiro. Hoje, conto com um aprofundamento teórico mais maduro, e fundamentalmente, uma maior aproximação e interação com o grupo, o que possibilita uma

relação de maior confiança. Além de desejo renovado e inquietações outras (que passarei a expor), para iniciar o doutorado.

A hipótese deste projeto é que, partindo deste pressuposto, que existe, portanto, um compromisso com o “processo de vida real” do homem-jequitinhonha, o “modo de produção artística popular” do Ícaros do Vale se eleva à universalidade, embora esteja vinculado à “representação” de uma particularidade: as formas particulares do estético contêm necessariamente a universalidade estética (LUKÁCS, 1968). A visão de mundo de seus personagens transforma o sertão num modelo do universo. O sertão do Ícaros do Vale é o mundo. E para sustentar esta hipótese, buscarei fazer uma análise comparativa entre quatro momentos do grupo, visando desvendar quais as implicações sociais, políticas, ideológicas e estéticas que permeiam cada temporalidade, produzindo um teatro universal, forte e diferente dos demais grupos do Vale, cujas manifestações são, inversamente, mais regionais e ingênuas, embora todos estejam sob as mesmas condições dadas.

Faz-se importante ressaltar que pensar a dramaturgia, hoje, ultrapassa o âmbito de um estudo apenas do texto dramático para englobar texto e realização cênica. A principal tarefa da dramaturgia é examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética. “Trata-se de compreender como idéias sobre os homens e sobre o mundo são enformadas, portanto, em texto e em cena. Isto requer o acompanhamento dos processos de modelização (de abstração e de codificação) da realidade humana que desembocam num uso específico do aparelho teatral” (PAVIS, 1999: 114). Portanto, um estudo sobre a dramaturgia e a memória do homem-jequitinhonha tem que ser compreendido dentro de uma noção mais ampla, de “opções dramáticas”, que se apresenta de maneira mais adequada às necessidades reais da cena contemporânea, uma vez que hoje não é mais possível um conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos.<sup>1</sup>

Fátima Saadi em “O que é dramaturgia?”, já inicia o artigo dizendo que a resposta à pergunta proposta no título será deceptiva, em vista do seu aspecto multidisciplinar e também do caráter puramente abstrato que se costuma atribuir ao pensamento teórico. “Tanto se fala de dramaturgia como ‘arte de escrever obras que se destinam à cena teatral’, quanto se emprega atualmente a palavra para aludir á construção de um sentido, de uma narrativa conceitual

---

<sup>1</sup> Pavis (1996: 115) enfatiza que a partir do momento que o modelo dramático se cristalizou numa forma canônica, acabou por bloquear qualquer inovação formal ou qualquer nova apreensão da realidade. Lembra que não é de se estranhar que ele seja violentamente rejeitado por novas estéticas: no século XIX, pelo drama romântico (mesmo que este recorra ainda às fontes do modelo que ele recusa), no início do século XX pelos movimentos naturalistas, simbolistas ou épico.

explicitada concretamente, isto é, artisticamente, pelos diversos elementos que constituem uma dada forma de manifestação artística” (SAADI, 1999: 5). Portanto, tem-se que levar em conta a necessidade (e dificuldade também) de se perceber a relação entre o pensamento crítico e a forma sensível, ou melhor, o “desejo de instaurar um domínio onde pensamento e prática da cena estabeleçam entre si relações produtivas sem que seja necessário determinar precedência ou hierarquia entre ambos” (SAADI, 1999: 3).

Luciano Silveira é um “poeta da cena”, não no sentido grego *dramatourgós*, especialista na área de literatura ou da ciência do teatro, mas no sentido de pensar o teatro em sua especificidade, em seu contínuo movimento “entre o recolhimento da criação e o rumor do mundo” (SAADI, 1999: 4). Ele escreve a cena: é autor e diretor do grupo em que se insere também como ator, além de ser o responsável pelas pesquisas que resgatam a memória e experiência sertaneja. Para classificar a dramaturgia e a memória produzida na cena pelo Ícaros do Vale, temos que compartilhar uma visão de mundo que não separa radicalmente pensamento e ação, teoria e prática, inteligível e sensível. Luciano Silveira é um intelectual orgânico na concepção gramsciana. Não podemos separar o *homo-faber* do *homo-sapiens* (GRAMSCI, 1995). A atividade intelectual de Luciano se concretiza na realização cênica.

As manifestações populares do Vale são atravessadas historicamente pela influência de intelectuais tradicionais, seja pela influência clerical, seja posteriormente pelas oligarquias locais (o coronelismo também forma seus técnicos) e hoje, Luciano redimensiona esses saberes populares e produz um teatro popular sim, porque fala (também) ao homem-jequitinhonha. Patrice Pavis (1999) diz que a noção de teatro popular é hoje uma categoria mais sociológica que estética. Por que não as duas? “A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares”. É um teatro que nasce da cultura popular particular do Jequitinhonha e se volta (enriquecendo, transformando e desalienando) para o homem-jequitinhonha (mas não somente para ele). Vitez (*apud* PAVIS, 1999) diz que “o público popular é simplesmente isso: o público... em expansão – não necessariamente muito popular.”

Eu recrio. Aquilo existe e você recria de uma outra forma. Uma realidade que já existe e eu entro com o trabalho lúdico, com elementos que compõem essa imaginação, que eu vou voando e vou tentando colocar isso vivo no palco. Muitas vezes nem é possível ter tudo que eu penso. A luz que não é a que eu quero, por falta mesmo de recurso, por falta até de instrução, informação profissional. Mas na maioria das vezes ela não fica sem acontecer não. Acho um jeitinho aqui, outro ali, que vai dar pelo menos a idéia do que eu quero (Luciano Silveira, ent.16/01/06).

Luciano Silveira parte de diferentes fontes para escrever e encenar seus espetáculos, mas em todas as suas criações está presente a cultura popular sertaneja. A dramaturgia e a memória do homem-jequitinhonha é uma síntese entre a experiência, no sentido benjaminiano<sup>2</sup>, que Luciano Silveira recolhe pelas cidades do Vale e a fonte sobre a qual ele se debruça, seja um cordel, um romance, causos ou uma biografia, a saber os quatro espetáculos escolhidos a serem analisados:

*A filha que bateu na mãe na sexta-feira da paixão e virou cachorra* foi o primeiro espetáculo do grupo, em 1997. Luciano Silveira é autor, diretor e ator. Apresenta como fonte para escrita da cena a literatura de cordel. “É um texto do nordeste. Tem muitas palavras que são de vocabulário de Pernambuco. E a manifestação da Semana Santa de lá é diferente daqui. A gente adequou com a nossa Semana Santa” (Luciano Silveira, ent.16/01/06).

No espetáculo *No caroço do Joá*, realizado em 2000, Luciano assina a direção, o texto e também atua. Apresenta como fonte para escrita da cena os causos de D. Zina e D. Virgínia Chaves, publicados no jornal Nossos Causos, da cidade de Araçuaí. “Eu fui conversar com D. Zina e disse que queria montar um espetáculo com os causos dela, e ela me abriu toda a caixa dela com todos os causos. Eu li, escolhi alguns e transformei isso em cena.” (Luciano Silveira, ent.16/01/06)

No espetáculo *Os olhos mansos*, em 2006, Luciano também se mantém em todas as esferas da produção; direção, atuação e texto. Apresenta como fonte o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O espetáculo foi criado a partir de texto homônimo escrito por Luciano Silveira. Para a composição do texto, ele também pesquisou alguns contos curtos do autor, além de se utilizar de sua própria pesquisa sobre a cultura popular do Vale do Jequitinhonha. O enredo é original, mas recheado de citações de Guimarães Rosa e inspirado por uma de suas contundentes observações sobre a vida sertaneja: “No sertão seu moço, rir antes da hora engasga.”

Em *Maria Lira*, com estréia marcada para o dia 15 de dezembro, pela primeira vez o grupo não é dirigido por Luciano Silveira e quem assina a encenação do espetáculo é João das Neves. O espetáculo apresenta como fonte uma entrevista com a artesã Lira Marques<sup>3</sup>. Pela primeira vez o

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin (1994: 114) estabelece um vínculo entre a destruição da *experiência* com o passado [“Erfahrung”] e o fim da arte de contar. Essa *experiência* está vinculada a um contar espontâneo, de uma organização social comunitária centrada no artesanato. A arte de contar se torna cada vez mais rara, pois a sociedade capitalista moderna inibe as condições que propiciam a transmissão de uma experiência no sentido pleno, totalizante.

<sup>3</sup> Maria Lira Marques Borges é artesã, educadora popular e pesquisadora. Desde que entrou para o coral dos Trovadores do Vale, em 1970, ajudou numa grande pesquisa da cultura sertaneja. Nesse trabalho, foram registradas a vida e a religião do povo em 15 mil folhas de papel ofício. Lira é uma das maiores conhecedoras da cultura popular do nordeste de Minas. Sua obra artística, portanto, é fruto da realidade concreta do sertão mineiro. Suas peças mostram os flagelados das enchentes, os penitentes

grupo parte de uma fonte biográfica para fazer um espetáculo. E pela primeira vez o grupo recebe um diretor “de fora”. Num primeiro momento, o grupo convida João das Neves para escrever e dirigir o espetáculo sobre Lira Marques. João faz visitas à casa de Lira e deixa que ela fale sem intervenções quaisquer. Simplesmente observa seu relato e “escreve imagens” que saltam à sua sensibilidade em seu caderno de anotações de campo. Ele “escreve imagens”. Escreve o que ele intui para a cena e pede a Luciano que crie o texto dramático. A princípio, João escreveria e dirigiria o espetáculo sobre a vida de Lira, mas à medida que foi conhecendo a cotidianidade do homem-jequitinhonha, e a pesquisa de Luciano Silveira ao longo desses onze anos, pediu a Luciano que escrevesse suas imagens. Pela primeira vez, Luciano Silveira compartilha a escrita da cena com alguém, e mais, compartilha seu universo imaginário numa prática de co-autoria da escrita da cena, ideológica e estética. Luciano dá voz (palavras) às imagens (gestos) de João.

Justifico a escolha de tais espetáculos, porque, em meu juízo, eles fornecem os elementos identificadores do teatro popular no Vale do Jequitinhonha. Resistindo há onze anos, o Ícaros do Vale desenvolve um contínuo processo de pesquisa e reflexão teatral. Busca assimilar e re-ler novos referenciais estéticos a partir do contato com outros grupos de teatro, ícones da cultura mineira como Galpão, Ponto de Partida, e da forte influência do diretor mineiro Gabriel Vilela - que também bebe da estética barroca em suas encenações. Este ano, o Ícaros do Vale realizou oficinas de expressão corporal com a coreógrafa do grupo Corpo, Helena Lucas (Lelena) e de técnica vocal com a preparadora vocal do grupo Galpão e Ponto de Partida, Babaya.

Esboçado o contexto geral, pretendo dar continuidade à minha pesquisa de mestrado e contribuir para a ampliação dos estudos dedicados ao teatro popular, investigando a essência, as formas e as funções do grupo Ícaros do Vale, durante sua trajetória de formação.

## **Objeto**

Tomás Santa Rosa Júnior (1909 - 1956) nasceu em João Pessoa e chegou ao Rio de Janeiro em 1932, após abandonar um emprego burocrático e decidir dedicar-se às artes. No Rio, dividiu quarto com José Lins do Rego, que se tornaria um dos maiores representantes da literatura regional nordestina, e foi aluno e auxiliar de Portinari, que considerava seu maior mestre e um de seus melhores amigos.

---

das secas, os batuqueiros com seus tambores, os esmoleiros. Faz máscaras negras e indígenas. Molda peixes, pássaros. Cobras e outros bichos do sertão. Sua preferência está nos animais pequenos do Vale, chamados por Lira de “meus bichos do sertão”.

Trabalhou como crítico de arte e ilustrador em quase todos os jornais que existiam então na cidade. Foi grande autodidata, tornando-se especialista em diversas artes (pintura, desenho, cenografia, teatro e música). Foi professor no MAM e na Fundação Getúlio Vargas, Secretário Geral da Comissão Nacional de Teatro, Diretor do Conservatório, técnico de iconografia da Biblioteca Nacional, e membro da Comissão Artística do Teatro Municipal.

Foi um dos fundadores, em 1938, do grupo “Os Comediantes”, que viria a ser um marco da modernização do Teatro Brasileiro. O diretor polonês Ziembinski apareceu em 1941 para formar com ele uma das mais fecundas duplas de criadores do espaço cênico do nosso teatro. Ao encontrarem a dramaturgia de Nelson Rodrigues, produziram dois dos mais importantes espetáculos da modernização cênica brasileira: *Vestido de Noiva* (1943) e *Dorotéia* (1950).

Em paralelo, Santa Rosa insistiu, por muito tempo, junto aos Comediantes, na fundação de uma escola de Artes Cênicas. Efetivamente, o Brasil lhe deve a consciência de que o trabalho artístico não prescinde de uma formação teórica e técnica. Santa Rosa foi o primeiro a empunhar esta bandeira, num momento em que ainda se acreditava que a função artística devia-se mais a instinto que a estudo e treinamento.

Arrebanhando, às próprias custas, uma enorme biblioteca de publicações internacionais sobre teatro e cenografia, e convivendo intimamente com os grandes nomes da arte brasileira, Santa Rosa revolucionou a cenografia e o teatro brasileiro alcançou, finalmente, o patamar de experimentalismo onde a Europa já se encontrava desde finais do século XIX. O cenógrafo recebeu medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos pelos cenários de *Vestido de Noiva*, *A Morte do Caixeiro Viajante* e *Senhora dos Afogados* (BARSANTE, 1980).

Como cenógrafo, Santa Rosa começou trabalhando para a Cia de arte Dramática de Álvaro Moreyra e para a Cia de Comédias Jaime Costa, na década de 1930. Poucos anos depois já participava da fundação de *Os Comediantes*, companhia em que atuou até 1947, concebendo uma dúzia de cenários. A partir de 1947, trabalhou junto ao Teatro Experimental do Negro (TEN) durante 3 anos, concebendo cenários para cinco espetáculos. Na década de 1950 dividiu-se em atividades no Teatro Municipal, onde se tornou diretor artístico e a Cia Dramática Nacional, criada em 1952 pelo SNT.

Infelizmente, o cenógrafo morreu de forma inesperada, na Índia, enquanto representava o Brasil na Conferência Internacional de Teatro de Bombaim, em 1956. Seu acervo permanece fragmentado e não permite que tenhamos hoje uma visão da magnitude real desta obra. A

investigação sobre ela ainda deve revelar elementos importantes para a compreensão da constituição de uma identidade artística do nosso teatro, uma vez que Santa Rosa parecia ser, dentre todos os artistas brasileiros, o mais sensível à observação dos aspectos cenográficos que se apresentavam tanto em teoria, como a partir dos espetáculos e artistas estrangeiros que aqui chegavam.

Sobre ele, escreveu Yan Michalski,

[...] com o devido respeito a alguns esforços dos precursores, não parece exagerado afirmar que a cenografia teatral, na concepção moderna do termo, simplesmente não existia antes de Santa Rosa [...].

O acervo de suas realizações para teatro, ópera e ballet é impressionante para um artista que trabalhou, em artes cênicas, apenas 16 anos, e morreu aos 47 anos de idade. Mas não menos significativo do que este acervo construído nos palcos foi seu trabalho como professor, como virtual introdutor do ensino sistematizado da cenografia entre nós. Através de seus discípulos, seus conhecimentos e seu exemplo foram sendo transmitidos às gerações mais novas e a passagem de Santa Rosa pelo teatro não é certamente alheia ao fato de que, muitos anos após a sua morte, tenha chegado um período em que, através do surgimento de uma jovem geração admiravelmente criativa (Joel de Carvalho, Hélio Eichbauer, Flávio Império, Luiz Carlos Ripper, Marcos Flaksman, etc), a cenografia se tenha transformado no setor talvez mais forte do teatro brasileiro, garantindo o interesse de muitos e muitos espetáculos nos quais a dramaturgia, a direção e a representação dos atores nem sempre estavam à altura de sua ambientação visual (MICHALSKI, 1981).

Se Santa Rosa é considerado o inaugurador da moderna cenografia brasileira, não o é apenas porque compreendeu o universo particular de Nelson Rodrigues. O cenógrafo foi um dos primeiros no Brasil a traduzir em cena uma teoria que já vigorava havia quase meio século na Europa. Mas tampouco a assimilação dos conceitos cenográficos de Adolphe Appia e Gordon Craig, no que diz respeito à simplicidade, ao simbolismo do décor e à iluminação, por si só podem explicar como ele soube criar algo tão familiar a ponto de permitir a imediata fruição da platéia brasileira. Como afirma o próprio cenógrafo,

Acredito que essa tarefa (da renovação teatral) possa ser realizada, partindo de um sentimento nacional. Não me refiro aqui ao regionalismo, que, no entanto, poderá, por sua vez, servir a certa espécie de criação, mas àquele sentimento inato, em ligação com coisas e seres conhecidos, que estão na base da formação de todo indivíduo (SANTA ROSA, s/d, 9).

Os dados até agora reunidos pela pesquisa, compreendem informações sobre 35 cenários do artista, 22 dos quais ilustrados com fotos da montagem ou desenhos originais.

## **Objetivos**

### Objetivo Geral:

- Estabelecer vínculos entre a cenografia de Santa Rosa e o Movimento Moderno da Arte Brasileira nas décadas de 30 a 50, assim como as vanguardas da pintura européia, buscando revelar as especificidades nacionais de seu trabalho, e também a forma criativa como ele adaptou a modernidade pictórica à espacialidade do palco.

### Objetivos Específicos:

- Estabelecer interfaces entre a obra cenográfica de Santa Rosa e as influências estéticas teóricas declaradas pelo artista.
- Estabelecer interfaces entre a obra cenográfica de Santa Rosa e as dos demais cenógrafos e encenadores estrangeiros que aportaram no Brasil nas décadas de 40 e 50,
- Analisar a dramaturgia referente às obras cenografadas por Santa Rosa, buscando compreender os caminhos da sua interpretação e a importância da dramaturgia contemporânea para o desenvolvimento da sua cenografia, com foco especial sobre a obra de Nelson Rodrigues,
- Com os dados sobre dramaturgia e cenário artístico, proceder à análise icono-semiológica dos cenários.
- Apontar, a partir da análise de seus cenários reconstituídos em maquetes, elementos formais que vinculem sua cenografia às outras obras cenográficas e outras artes, buscando definir o traço fundamental de sua contribuição para a arte cenográfica.

## **Metodologia**

O projeto prevê a realização das seguintes etapas:

Em andamento,

1) Pesquisa sobre as artes cênicas ocidentais desde as primeiras décadas do século XX, destacando as influências declaradas por Santa Rosa. Para a realização desta etapa, além dos autores de referência (Appia, Craig, Copeau, Dullin, Baty, Pitoëff, Jouvet, Reinhardt, Piscator, Meyerhold, entre outros) pretende-se consultar periódicos nacionais e internacionais, em acervos e através da Internet.



2) Pesquisa de um corpo teórico que abasteça a análise da cenografia de Santa Rosa. Além das teorias de Benjamin, Barthes e Panofski para a elaboração de um método de análise da imagem, Serão necessários embasamentos para a análise da pintura moderna, buscados em Argan, Francastel e Amaral.

3) Pesquisa da Arte Moderna Brasileira, em especial a carioca, que chegou a assumir, na década de 1940, uma posição de vanguarda internacional no campo da arquitetura, do paisagismo, do muralismo e da escultura urbana.

4) Levantamento minucioso dos dados bibliográficos e iconográficos referentes à obra cenográfica de Santa Rosa. Para tanto, pretende-se recorrer à consulta de acervos, periódicos, jornais da época e bibliografia especializada.

5) Análise preliminar, buscando agrupar suas obras de acordo com as matrizes estéticas mais evidentes.

Próximas etapas:

6) Entrevistas com Abdias Nascimento, Nilson Pena, Fernando Pamplona e outros artistas que conviveram com Santa Rosa, a fim de esclarecer dúvidas sobre algumas obras, sobre o processo criativo do cenógrafo e recolher dados sobre cenários ainda não documentados.

7) Consulta a periódicos (continuação)

8) Análise dos cenários reconstituídos à luz do corpo teórico consultado.

9) Elaboração de maquetes dos cenários mais representativos.

9) Redação da tese

### **Considerações finais**

A pesquisa sobre a obra de Santa Rosa tem se mostrado instigante e aberto novas portas para investigação, o que fez mudar muito o projeto original. Um fato interessante mostrado por este primeiro levantamento é a descontinuidade dos tipos de propostas cenográficas, que oscilam entre o naturalismo, o simbolismo, o expressionismo e cenários mais pictóricos, alinhados com o surrealismo ou o abstracionismo. O levantamento deixa claro que as opções não foram se sucedendo cronologicamente para o artista, mas que aconteceram simultaneamente, e dependiam do estudo das obras, dos atores, das propostas das companhias. Isso comprova a modernidade da

atuação de Santa Rosa, antenado com a figura do encenador, que buscava dar autonomia a cada obra tornando-a independente e original, sem respostas pré-concebidas.

Buscamos organizar as imagens levantadas de forma a analisar o conjunto da obra. Uma primeira organização, cronológica, evidencia a diversidade e levanta questões sobre se há a configuração de “ciclos” ou uma independência das encenações. Num segundo momento, buscamos organizar as encenações numa tabela segundo aproximações estéticas, analisando, num quadro geral, quais as propostas predominantes para o cenógrafo e que relações há entre as propostas espacial e visualmente familiares, ainda que afastadas no tempo.

Numa tentativa de organizar sua obra em tendências, percebemos que é praticamente impossível determiná-las claramente, uma vez que elas se misturam, estando o expressionismo muito presente em função da iluminação, o simbolismo e o construtivismo muito próximos no uso dos cenários em níveis e a pesquisa pictórica dividindo-se em várias vertentes (expressionismo, surrealismo, abstracionismo, fauvismo, etc). Ainda assim, tentamos uma organização, a fim de mostrar que as pesquisas se perpetuam no tempo e o artista nunca abandona definitivamente nenhuma das vertentes.

ENFOQUE	ESPETÁCULOS
Realista	Anna Christie (1937) Uma Loura Oxigenada (1937) Era uma Vez um Preso (1946) Massacre (1951)
Pictórico	Escola de Maridos (1943) O Filho Pródigo (1947) Aruanda (1948) A Família e a Festa na Roça (1948) Pedro Malazarte (1952) A Mancenilha (1953) O Espantalho (1954) O Guarani (1955) Carmem (1956)

Simbolista/Construtivista	<p>Vestido de Noiva (1943)</p> <p>A Mulher Sem Pecado (1946)</p> <p>Terras do Sem Fim (1947)</p> <p>A Morte do Caixeiro Viajante (1951)</p> <p>A Falecida (1953)</p> <p>Senhora dos Afogados (1954)</p>
Expressionista	<p>Peleas e Melisanda (1943)</p> <p>A Rainha Morta (1946)</p> <p>Dorotéia (1950)</p>

A partir desta classificação, acreditamos poder tornar mais claras as opções e a forma de trabalho do cenógrafo que introduziu a modernidade no Espaço Cênico brasileiro

### **Referências bibliográficas**

BARSANTE, Cássio Emanuel. *A Vida Ilustrada de Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Bookmakers, 1993.

BARSANTE, Cássio Emanuel. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro: Inacem, 1980.

MICHALSKI, Yan. *O Pai da Cenografia Brasileira* In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/11/1981 (consultado no Arquivo Santa Rosa da Biblioteca do MNBA)

### **Bibliografia principal**

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.

ARGAN, Gulio Carlo. *A Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BABLET, Denis et JACQUOT, Jean. *Le Lieu Théâtral Dans La Société Moderne*. Paris: editions C.N.R.S., 1969.

BABLET, Denis. *Les Révolutions Scéniques au XX<sup>em</sup> e siècle*. Paris: Société International D'art, 1975.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERTHOLD, Margot. *Historia Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cossac & Naify, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- CRAIG, E.Gordon. *Da Arte do Teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- D'AMICO, Victor. *Theater Art*. Peoria, Illinois: The Manual Arts Press, 1931.
- DIAS, José. *A Importância da Cenografia*, In: Revista *O Percevejo* 7 – O Teatro e as Artes Plásticas. 1999. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós- Graduação em Teatro. UNIRIO.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC – SNT, 1975.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GARCIA, Silvia. *Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1997.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. “A cena teatral brasileira nos anos quarenta: rupturas e tradições”. In: Revista *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética, anos 9/10, nº 10/11. 2001 / 2002
- \_\_\_\_\_ *Das Vanguardas à Tradição: arquitetura, Teatro e Espaço Urbano*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MEYERHOLD. *O Teatro Teatral*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano / IPHAN, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_ “Du texte à la Scène: um enfantement difficile”. In: *Le Theatre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PERCOF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os Intelectuais, O Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro”. In: BOMENY, Helena (org) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- PONTES, Heloisa. “Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau” In: *Pró-posições*, Revista do Departamento de Educação da Unicamp, vol.17, n.3 (51) set./dez. 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Apresentação do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, Jean- Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_ *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTA ROSA, Tomas. *Teatro: realidade mágica*. Rio de Janeiro: MES/Serviço de Documentação, s/d.
- SONREL, Pierre. *Traité de Scenografie*. Paris: Librarie Theatrale, 1943.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, Trad. Luis Sergio Repa. São Paulo: Cosac& Naify, 1999.

TORRES, Walter Lima. “A Turnê do Teatro Luis Jovet no Rio de Janeiro e São Paulo”.  
Revista *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética, anos 9/10, nº 10/11. 2001 / 2002: 118-  
134.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Unirriter, 2007.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.