A FACE TRÁGICA DE UM HERÓI BURGUÊS: O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR

THE TRAGIC FACE OF A BOURGEOIS HERO: THE TEATHER OF JOSÉ DE ALENCAR

Flavio Felicio Botton*

RESUMO: Esse trabalho tem por objetivo analisar a obra teatral de José de Alencar, **Mãe** (1860), em relação à sua filiação com o teatro realista. Para isso, procuraremos mostrar algumas semelhanças entre a peça desse autor e a tragédia aristotélica, procurando entender porque o dramaturgo brasileiro teria feito uso de elementos da fôrma clássica.

Palavras-chave: teatro e literatura; teatro e história; dramaturgia; tragédia.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the drama work of José de Alencar, **Mãe** (1860), for his affiliation with the realistic dramaturgy. We also show some similarities between the play of this author and the aristotelian tragedy, trying to understand why the Brazilian playwriter had made use of elements of that classical form.

Keywords: theater and literature; theater and history; dramaturgy; tragedy.

INTRODUÇÃO

Para muitos brasileiros, mesmo os mais versados na literatura canônica, dizer que José de Alencar foi dramaturgo pode soar como uma grande novidade. Ainda mais inédito seria arrebanhá-lo para as fileiras da literatura realista, dado que seus romances mais conhecidos são os de filiação romântica.

Apesar disso, Alencar foi um grande e engajado dramaturgo, carreira que exerceu paralelamente ao ofício de romancista. Apenas para que se confirme o simultâneo desenvolver das duas atividades, vejam-se algumas datas de publicação de conhecidas obras suas: o romance *Guarani* é de 1857, mesmo ano em que sobe ao palco a comédia *O demônio familiar*. A peça *As asas de um anjo* vai à cena em 1858, enquanto o drama do qual trataremos mais adiante, *Mãe*, é de 1860. Dois anos mais tarde, vem à luz *Lucíola* (1862) e um pouco adiante publica-se a história da virgem dos lábios de mel, *Iracema* (1865).

Embora tenha tido uma breve passagem pelo teatro romântico, com o drama histórico *O jesuíta*, encomendado pelo ator João Caetano para as comemorações do

* Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2002). Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras também pela Universidade de São Paulo (1998).

Sete de Setembro, Alencar alinha-se rapidamente ao realismo teatral (Prado, 1996).

De idêntica forma que a literatura realista, a dramaturgia da mesma escola tem por um de seus princípios mestres demonstrar erros da burguesia e procurar corrigi-los, atuando substancialmente na educação da classe social. É exatamente esse o propósito das peças de Alencar: conscientizar a sociedade sobre determinados problemas que a afligem. Para tratar de uma das mais cruciantes questões do Brasil da segunda metade do século XIX, Alencar recorreu ao gênero dramático e compôs *Mãe*, drama em quatro atos.

O objetivo deste trabalho é, por meio da análise da peça, entender quais os mecanismos utilizados por Alencar para tecer seu painel sobre a moralidade da burguesia brasileira em relação ao escravismo. Procuraremos mostrar que o dramaturgo faz uso de elementos conhecidos da tragédia clássica, adaptando-os para confeccionar um drama destinado à burguesia.

O TEATRO REALISTA E A OBRA DE ALENCAR

A dramaturgia romântica durante muitos anos buscou privilegiar o indivíduo excepcional, as grandezas de determinados momentos históricos, os amores embriagantes e superiores à matéria humana. Victor Hugo, vate romântico, em seu famoso prefácio, advogava em favor da liberdade dos criadores afirmando: "Deus nos livre dos sistemas" (HUGO, 1998, p. 26).

Ao contrário dessa febre de sentimentos arrebatadores, a dramaturgia realista, assim como a literatura, se volta para o cotidiano social. Mesmo Eça de Queirós, nas Conferências do Cassino Lisbonense, já acusava que a literatura romântica era "de todos os tempos, menos do nosso" (QUEIRÓS apud FRANCHETTI, 2007, p. 138).

Muitas mais são as oposições possíveis de serem vistas nas duas escolas. Por exemplo, temos a substituição dos temas nacionalistas pelos que envolvem a chamada célula mãe social burguesa, a família.

Os atribulados enredos, repletos de reviravoltas inesperadas, cartas incriminadoras trocadas frente ao pérfido vilão, a presença constante de rosários, lenços ou correntinhas que acabam por revelar a verdadeira identidade de uma personagem são deixados de lado. Montam-se agora, sob a égide realista, enredos simples, bem construídos e mais vigorosamente encadeados, no mais das vezes, verossímeis, e que se fundam em apenas um eixo dramático.

A peça realista procura mais firmemente a verossimilhança, pois, como se disse, trata-se da educação social. Sendo assim, quanto mais o drama "parecer real", mais fácil será a tarefa do convencimento. Para isso, retomam-se algumas questões que haviam sido banidas pelos românticos, como as preferências pela unidade de espaço e de tempo.

No Brasil, "um grande autor em particular, encarnou o realismo teatral: José de Alencar" (PRADO, 2003, p. 80). Alguns anos antes da estréia de *Mãe*, Alencar publi-

cara um artigo em que estabelecia algo como uma plataforma de lançamento do teatro realista em nosso país. Nesse texto, apesar de tratar em grande parte da comédia, temos, além da adoção de modelos franceses, algumas idéias que serão igualmente importantes para o drama: "É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral" (ALENCAR apud FARIA, 1993, p. 149).

Como se percebe, no excerto acima são estabelecidas algumas das grandes preocupações da dramaturgia e da literatura realista. Primeiro, foca-se o enredo teatral no centro da sociedade burguesa, a vida familiar. E, segundo, estabelece-se uma preocupação edificadora, uma tentativa de reproduzir a moral dessa classe social, fixando-a como em uma foto, para melhor examiná-la e, se necessário, corrigi-la.

Essas premissas não estiveram apenas na teorização de José de Alencar, mas também e mais efetivamente ainda, em sua prática teatral. No decorrer da leitura de suas peças, podemos traçar um verdadeiro panorama das principais inquietações que incomodavam a burguesia brasileira do XIX. Temos, por exemplo, a questão da "paixão", a iguaria mais servida pelos autores românticos, que agora deve ser orientada firmemente para o casamento, instituição que precisa ser igualmente encarada de forma séria, cujas fundações estão no amor, mas que nunca deve deixar de lado a moralidade social.

Porém, apesar de serem prementes todas essas questões relativas ao comportamento amoroso, "o verdadeiro problema social do Brasil naquele momento era obviamente outro: o da escravidão" (PRADO, 2003, p. 82) e esse é o mote central de *Mãe*. Embora possam ser apontados nessa obra elementos próximos ao Romantismo e ao melodrama, é inegável seu caráter edificador e realista, no que diz respeito ao escravismo, problema capital para a burguesia ilustrada daquele momento.

Passemos então a uma leitura analítica da peça, precedida de um breve resumo de seu enredo, que desde o seu título e dedicatória, à própria mãe do autor, nos sugere um assunto de grande teor emocional. É, também, exemplo de grande dramaturgia no que concerne ao encadeamento das cenas, diálogos e personagens, todos com alto grau de interdependência, tornando a peça muito sólida em sua construção.

Em seu primeiro ato, apresentam-se grande parte das personagens e quase todo o conflito principal. O senhor Gomes, pai da jovem Elisa, endividado, recebe a visita do oficial de justiça Vicente e do cobrador Peixoto que lhe traz documentos financeiros a serem pagos. Gomes não tem dinheiro para honrar as dívidas, mas o problema é ainda mais grave. Peixoto diz que o documento foi falsificado e acusa Gomes de tê-lo feito, diz também que irá retornar às quatro horas para resgatar a dívida e, caso ela não seja paga, irá à polícia e o denunciará. Gomes, que é evidentemente inocente, e ameaça se matar, o que coloca sua filha Elisa em pânico.

No desenvolver da trama, declaram-se Elisa e Jorge, mesmo estando cientes de que as dificuldades do pai da moça impedem momentaneamente a união do casal. Ele é um jovem bom e trabalhador, estudante de medicina e professor de piano da

moça nas horas vagas. Apresenta-se Joana, a carinhosa e superprotetora escrava que criou Jorge e que presta caridosamente serviços para Elisa. Ela é também a maior incentivadora do casamento dos jovens, que ruborizam todas as vezes que Joana toca no assunto.

No segundo ato, Joana recebe o Doutor Lima, antigo amigo e espécie de *raisoneur* da peça, que Jorge acredita ser o responsável por pagar sua educação, o que na verdade é feito por Joana, que se revela mãe natural de Jorge. Ela pede, no entanto, para que o Doutor jamais declare a alguém tal fato, pois teme envergonhar o jovem. Jorge chega e, depois de saudar a volta de Lima, diz que irá concretizar um antigo desejo e entrega uma carta de alforria a Joana, que a rejeita, mas acaba por guardá-la. O moço fica sabendo das dificuldades de Gomes e propõe-se a ajudá-lo, mediante um adiantamento financeiro do Doutor Lima, que sai às pressas para buscar seu dinheiro, ainda preso nos trâmites de desembarque da viagem que fizera. Como o Doutor demora, Jorge sai na tentativa de empenhar os móveis de sua própria casa e conseguir a quantia necessária para ajudar Gomes.

O jovem recebe em sua residência, para tratar da penhora de seus bens, Peixoto. Não sendo suficiente a quantia para honrar as dívidas do futuro sogro, o usurário propõe a Jorge que empenhe sua escrava. O moço horroriza-se com a idéia, mas revela a Joana que já havia feito um negócio semelhante anteriormente. Ela se apressa em ajudar a realizar os desejos do jovem e rasga a carta de alforria, propondo-se a ser escrava de Peixoto.

Ao terceiro ato, Jorge, sem ver saída para o caso de Gomes, aceita, na condição de resgatar Joana no dia seguinte. O moço consegue então sanar os débitos de Gomes, mas condoe-se ao ver Peixoto já a maltratar Joana. No dia seguinte, pela manhã, a escrava já escapulira da casa de seu novo patrão para tratar da refeição matinal de Jorge.

O Doutor Lima, já no quarto ato, aparece com o dinheiro, mas, ao saber que Jorge empenhara Joana para obter o pagamento um dia antes, até às quatro horas, como prometera o cobrador, diz escandalizado "Tu vendeste tua mãe" (ALENCAR, s/d, p. 201). Joana foge envergonhada.

Todos procuram por Joana, que, ao ser encontrada, nega ainda que seja mãe de Jorge, mesmo com ele pedindo para que ela o chame de filho ao menos uma vez. Percebe-se que a escrava havia tomado veneno. Joana morre nos braços de Jorge e Elisa. Gomes encerra a cena dizendo que Joana abençoou a santa união dos jovens.

São duas as questões centrais no enredo tecido por Alencar. Temos os problemas pecuniários de Gomes e os amores de Jorge e Elisa, em plano de evidência. No entanto, salta aos olhos do leitor a personagem título da peça, a mãe escrava. A princípio, pode parecer que o conflito fundamental seria o primeiro acima, mas devemos atentar para o fato de que Jorge dá fim aos problemas do pai de Elisa, possibilitando assim a união do jovem casal, ainda no terceiro ato. Isso nos leva a pensar que, se o enredo persiste, seu foco central ainda não teve solução. Em outras palavras, a peça trata dos amores e dos problemas financeiros, mas sua ação central gira em torno

da liberdade, ou não, de Joana, conflito que só encontra sua resolução na cena de encerramento da peça.

Um dado interessante que pode ser levantado pela análise da peça diz respeito à personagem principal, seus desejos, suas motivações e suas relações. Com tal intuito, procuraremos construir um modelo actancial[1] que desvende os elementos citados em relação a Jorge.

Colocando-se o jovem como sujeito do modelo, podemos atribuir-lhe dois objetos, respeitando o enredo resumido acima. Inicialmente, temos, como desejo de Jorge, o amor de Elisa. Nesse caso, facilmente encontramos Joana como adjuvante ao mesmo tempo em que Peixoto se impõe como oponente. O destinatário é nada mais que o sincero amor que domina o jovem na presença de Elisa, enquanto que o honroso destinador, ou a sua motivação, seria o louvável desejo burguês de constituir família. Esse modelo resume a problematização mais inequívoca do drama alencariano.

É imperativo, porém, reconhecer que Jorge deseja também a liberdade de Joana. O que o move, neste segundo caso, é, do mesmo modo, o amor sincero por Joana. Igualmente assume o papel de oponente o desonesto usurário Peixoto. Dois elementos se complicam, no entanto. Não restam personagens para assumir o papel de adjuvante de Jorge no intuito de libertar Joana, não há sequer adjuvantes para a própria escrava em todo o enredo da peça, que é um desfilar de sacrifícios seus em prol de Jorge e Elisa. Mas, o maior problema estaria em desvendar o destinador e o destinatário do nosso segundo modelo. O que podemos perceber é que Jorge, tanto no caso de querer libertar a escrava, como no ato de não libertá-la, age para o benefício próprio. Ou seja, a alforria é um desejo seu, é uma confiança em que a liberdade deve ser efetiva, mas que não se concretiza pela necessidade de Jorge em obter, por duas vezes, uma quantia em dinheiro. Atesta-se daí que a crença que o jovem professa na liberdade é apenas secundária, se colocada lado a lado com a necessidade financeira.

Esse modelo de se entender o enredo passa a solicitar uma análise mais detida da personagem de Jorge. Nesse caso, podemos fazer uso de duas maneiras para caracterizar o jovem. Inicialmente, o que a personagem revela de si. Esse trabalho, normalmente realizado pelo expediente do confidente aparece algumas poucas vezes nas íntimas palestras entre Jorge e Elisa e nos mostram um jovem extremamente respeitoso, pois, mesmo sozinhos, ele nunca ultrapassa os comedidos limites morais da burguesia do XIX.

Por derradeiro, devemos levar em conta o mais importante, a ação da personagem. Em Jorge, cumpre-se perfeitamente a meta de composição teatral que consiste em transformar em ação os estados de espírito da personagem, visto que os atos de

[1] O modelo actancial aqui referido é o construído por Anne Ubersfeld (2005), citado e explicado tanto por Ryngaert (1996) quanto por Pavis (2003). Constitui-se resumidamente de sujeito (no nosso caso o herói, mas não necessariamente), destinador (o que faz agir o sujeito), destinatário (para quem ou para que ele age), objeto (desejo do sujeito), adjuvantes e oponentes (personagens que ajudam ou se opõe ao sujeito).

Jorge confirmam sempre a sua fala que se rege pelos ideais de honra, trabalho e honestidade, exceto em uma oportunidade, como se verá.

É possível conceber Jorge como o perfeito herói burguês, trabalhador, honesto, aplicado e respeitoso. Perfeito seria, se não fosse por um elemento: a vergonhosa posse e venda de sua própria mãe. Há vestígios em outras peças da época, de um escravo fiel que, mesmo depois de liberto, ainda acompanha o seu antigo proprietário. Tome-se como exemplo *Gonzaga*, peça de Castro Alves, em que um liberto acompanha fielmente a personagem título, mas não mais como um escravo. O que quer dizer que o desejo de Joana, de continuar servindo incógnita e amorosamente ao filho, poderia ser atendido, mesmo estando ela liberta.

Em resumo, para caracterizar a personagem de Jorge, deveríamos nos centrar nos episódios mais significativos, nos incidentes mais característicos que acabariam, por seu aspecto mais conflituoso, fixando objetivamente o seu caráter. Pelo que sabemos da história de Jorge, duas vezes ele precisa de dinheiro e, em ambas as situações, ele sacrifica sua crença na liberdade de Joana. Em relação ao pai de Elisa e à própria moça, seus atos são irretocáveis. Porém, em relação à Joana não se pode dizer o mesmo, pois entre ela e a liberdade, sempre que se interpõe a necessidade de dinheiro, Jorge a releva ao segundo plano.

A FACE TRÁGICA DE UM HERÓI BURGUÊS

A caracterização que acaba de ser feita é o fato que faz pensar em Jorge, ressalvando-se certas particularidades, como um herói trágico, pois possui, como se disse acima, todas as qualidades, mas, como os funestos heróis das tragédias, é portador de uma falha trágica, de uma *harmatia*.

Esse elemento trágico[2] nos expõe que todas as tendências do caráter do herói devem ser boas, exceto uma. Deverá ele, ter apenas uma tendência má, e essa será a sua falha trágica. Jorge é o burguês perfeito, trabalhador, aplicado e apaixonado pela sua dama. É, no entanto, portador de um defeito, ainda contribui para o escravismo. Esse seria o único elemento do comportamento do jovem que deveria ser destruído para que ele se conformasse completamente ao que a sociedade burguesa espera dele.

Além da escolha da personagem, como descreve-se acima, haveriam outros elementos a serem considerados. Vejamos qual seria a "trajetória" resumida de uma tragédia e em que ela pode ser comparada à obra de José de Alencar.

Primeiramente, a tragédia deveria descrever um comportamento virtuoso ou vicioso, segundo algumas características. A conduta escravista de Jorge atende a todas

[2] Os elementos da tragédia foram descritos, como se sabe, por Aristóteles em sua *Poética*. Para o nosso trabalho, adotamos, em parte, a visão de um "leitor" da *Poética*, Augusto Boal (1983). Escolhemos a leitura desse dramaturgo por considerar ele que as idéias de Aristóteles sobre a tragédia eram, propositadamente, construídas para que o teatro obtivesse uma efetiva atuação sobre o espectador, assim como a nossa proposta de leitura da obra de Alencar. Usaram-se ainda os subsídios de Pavis (2003) e, logicamente, do próprio Aristóteles (s/d).

as quatro delas, pois a ação deve ser fruto de **voluntariedade**, ou seja, o herói decide realizar o ato; deve ele usufruir de **liberdade** para fazê-lo, sem coerção externa; deve ter sempre o **conhecimento** das opções possíveis e, por fim, a ação precisa possuir um caráter de **constância**, ou seja, ser reiteradas vezes executada, e não apenas uma (BOAL, 1983). Não resta dúvida de que Jorge decide realizar a venda de Joana por desejo próprio, para ter chances de consumar seu casamento com Elisa, assim como não é coagido por forças externas. Conhece as suas opções, ainda que não leve nenhuma a discussão com o pai de Elisa. Finalmente, assume-se a constância do comportamento, quando Jorge confessa a Joana ter empenhado-a uma vez anteriormente e ao voltar a fazê-lo na ação da peça, o que o qualifica como representante de um comportamento vicioso, digno dos trágicos.

É possível também estabelecer uma seqüência de fenômenos característicos das tragédias que, em certa medida, são recorrentes em *Mãe*. Procuraremos então, descrevê-la comparando-a com o que ocorre com Jorge.

A apresentação das personagens deve ser empaticamente acompanhada pelos espectadores e/ou leitores. A empatia é, nada mais, que um processo de reconhecimento (PAVIS, 2003), em que o espectador projeta-se nas qualidades da personagem e delega a ele suas ações. Ao início da peça, as características da personagem de Jorge são todas positivas, assim como seu relacionamento com Elisa. É como se o público, a essa altura ainda bastante influenciado pelos enredos românticos, assumisse para si o papel, assim como as qualidades, de Jorge, divisando-se como protagonista do drama.

Em seguida a essa identificação, ocorre uma reversão, devido à falha trágica, que leva a personagem da felicidade para a infelicidade. Deve ainda o herói reconhecer seu erro, ocasião chamada de *anagnórisis*, que seria o reconhecimento e explicação, por meio do discurso, da falha trágica.

Por fim, ocorre a catástrofe, ou o final trágico, e seu resultado, que seria a *catarsis*, purificando o espectador que, segundo Aristóteles, seria o real propósito da tragédia: "suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções" (ARISTÓTELES, s/d, p. 248). Sua intenção seria a correção das ações do homem e do cidadão, ou seja, a correção do comportamento vicioso de um cidadão, mas não de qualquer cidadão, de um bom cidadão, para que se possa dar a empatia.

Esses elementos estão bastante condensados na peça de Alencar, mas é possível reconhecer todos eles. No momento em que Jorge sofre ao ver Joana brutalmente carregada por Peixoto, dá-se a reversão, pois o perfeito homem burguês, como vinha sendo descrito na peça, faz sofrer a pessoa que tanto o quer bem. Embora ele não saiba que Joana é sua mãe, o espectador já o sabe, sendo então capaz de identificar-lhe a *harmatia*.

O reconhecimento de seu erro confirma-se quando, já esclarecido o acontecido e com Joana já fugida, Jorge lamenta-se: "E ter vivido vinte anos com ela, recebendo todos os dias, a todo o instante as efusões desse amor sublime!... e não adivinhar!... Não pressentir!... Perdão, minha mãe!..." (ALENCAR, s/d, p. 203). A *anagnorisis* deve ser considerada também, no caso de Jorge, uma desculpa pelo ocorrido, justificada

pela sua desatenção, para que a empatia com o espectador não se dissolva antes do fim da peça.

A catástrofe, ou final trágico, toma corpo para que o espectador perceba as consequências funestas de cometer um erro. Assim, é preciso que a peça não tenha um final feliz, "embora não seja necessária a destruição física da personagem portadora da *harmatia* [...] Alguns morrem, enquanto que outros vêem morrer seus entes queridos" (BOAL, 1983, p. 51). Como já dissemos, esse é exatamente o final da peça de Alencar, o herói vê, na cena derradeira, a mãe cometer suicídio com a intenção de salvaguardar a integridade social do filho.

O que se espera nesse instante é que se realize a catarse no espectador, ou a purgação das paixões, mais especificamente por meio da piedade e do temor. Primeiramente, por se empatizar com a personagem, o público teria piedade dele, e, por ter reconhecido que poderia cometer o mesmo erro que o herói, sentiria o temor.

Assim, o resultado almejado, com o uso de uma forma teatral clássica, como é o caso da tragédia, seria um efeito didático, em que o espectador desejasse forçosamente se livrar de sua própria *harmatia*, recebendo uma "educação social" enquanto assistia à peça, o que, como se viu, fazia parte dos planos do teatro realista.

Ao fim, vemos que o casamento de Jorge e Elisa, ou seja, a concretização da família ideal burguesa só se dá com o sacrifício de Joana. O que torna a trajetória de Joana e de seu filho praticamente uma alegoria da sociedade burguesa do XIX: a sociedade só será verdadeiramente burguesa com o fim obrigatório da escravidão. Por isso, Jorge aceita e confessa seu próprio erro, no palco, esperando que a sociedade, na platéia, aceite também a sua *harmatia* e procure, o mais rápido possível, corrigi-la, apressando a abolição.

Atente-se para o fato de que o espaço da ação é a sala de Elisa, no primeiro ato, e a sala de Jorge nos três seguintes, sendo então o local do cotidiano da família e das relações sociais. O teatro realista faz uso desses espaços mirando a verossimilhança, para facilitar a empatia com as personagens, pois tem, como se viu, o objetivo claro da educação da burguesia.

Apresentadas as convergências entre a peça de Alencar e a fôrma trágica aristotélica, cabe lembrar que o pensador grego imaginava a tragédia como a imitação de homens superiores, ou seja, tratar-se-ia de dos infortúnios vividos por reis, heróis ou mesmo deuses. Isso poderia nos apontar uma divergência entre a tragédia grega e a burguesa descrita acima. Ou, por outro lado, nos poderia levar a considerar que o jovem Jorge, estudante, trabalhador, honesto e respeitador, livre de sua única *harmatia*, de sua única falha, seria um homem superior, um modelo ideal de burguês, como desejavam construir os escritores realistas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Mãe*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro-Editor, s/d.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

PRADO, Décio de A. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.