

FLÁVIO MAINIERI

APONTAMENTOS PARA UMA DRAMATURGIA REGIONALISTA

Literatura nacional - Dramaturgia nacional

É no século XIX que, mais sistematicamente, a questão do nacional se integra às manifestações culturais brasileiras. Não pretendo abordá-la no presente trabalho, mas a referência se faz necessária porque é a partir da especificação da categoria do nacional que se pode chegar ao regionalismo, que é o objetivo de nossas reflexões.

Voltando à questão do nacional, José de Alencar e Machado de Assis são autores que se preocupam com a noção de literatura nacional ao mesmo tempo que refletem, também, sobre um teatro nacional.

Na produção de textos narrativos, os referidos autores exercem uma atividade sistemática, o mesmo não se pode dizer de suas dramaturgias. Mesmo sendo uma atividade à margem de seus trabalhos como romancistas, dedicam-se a pensar o teatro. Sobre seu segundo texto dramático, "O Demônio familiar", diz Alencar que, não encontrando modelo na literatura brasileira, foi buscá-lo na França, mais precisamente na escola de Dumas Filho. Apesar de buscar um modelo estrangeiro, Alencar não perde de vista a "realidade" brasileira, pois

Porto Arte, Porto Alegre, v.3, n. 5, maio 1992

"A problemática dos elementos locais e temporais na obra de arte é abordada em sua relação com os valores universais; nos ensaios literários e na ficção, o Autor sublinha a presença do espaço - geográfico, social - e do tempo, como valores da obra literária" (APPEL, 1986, p.24).

Machado exerce atividade de crítico teatral, o que permite a Sábato Magaldi afirmar em "Panorama do Teatro Brasileiro" que "foi possivelmente a maior autoridade que tivemos no século XIX" (p. 116). Mas é do artigo "Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", na parte referente ao teatro que retiramos a citação que segue:

"Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia" (p. 145).

Dos dois autores queremos salientar a noção de sistema, seja relacionada com a literatura, seja relacionada com o teatro. É a partir da existência de um sistema que se pode falar em literatura e teatro nacionais. Remetemos ao texto de Tania F. Carvalho que examina a obra de Ferdinand Denis sobre a história literária no Brasil, de 1826, relacionando-a com Machado, Mario de Andrade e Jorge Luís Borges, identificando a questão da literatura nacional com a noção de um sistema literário. É também à tríade cristalizada por Antonio Candido - Autor - Obra - Público - como elementos fundamentais para a existência de uma literatura nacional.

Em relação ao teatro, a noção de "obra" requer um desmembramento. Enquanto na literatura a obra identifica-se com o livro, uma dramaturgia (até então falávamos em teatro, a partir de agora cada vez que nos referimos a um conjunto de textos dramáticos empregaremos dramaturgia) exige, além da fixação do texto escrito, um local onde este texto seja encenado, atores, diretores, pessoal técnico - que façam a obra dramática chegar ao público na sua plenitude. O texto dramático completa-se na sua encenação. Por isso a preocupação de João Caetano "para formar uma companhia nacional (como formei em 1833), e acabar assim com a dependência de atores estrangeiros para o nosso teatro" (SANTOS, 1962, p. 30), que permitirá

"a 13 de março de 1838 a noite histórica do teatro brasileiro, na qual subiu à cena do Constitucional Fluminense, no Rio, a peça "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição", cujo prefácio traz as seguintes palavras do autor: "Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e única de assunto nacional" (MAGALDI, s/d, p. 34).

Aqui introduz-se mais um elemento: "o assunto nacional". É evidente que o assunto nacional, como salienta Magaldi, é bem mais um assunto português, afinal Antônio José vivera e fora morto em Portugal. Mas queremos salientar que o "autor nacional" que trata de "assunto nacional" precisa, no caso da literatura dramática, de uma "companhia nacional", com todos os elementos implicados na existência de uma companhia, para que se efetive a noção de sistema, para que se possa falar em dramaturgia nacional. Mesmo que estejamos trabalhando com a noção de nacional, que pressupõe a autonomia do sistema, em se tratando do universo cultural, sobretudo em culturas periféricas - isto é, que são expressão de países colonizados - o sistema, apesar de autônomo, aparecerá fortemente inter-relacionado com as metrópoles, como foi lucidamente identificado por Alencar, conforme já referido.

Literatura rio-grandense - Dramaturgia rio-grandense

Guilhermino Cesar em "História da Literatura do Rio Grande do Sul", inclui em seu

"estudo os autores naturais do Rio Grande do Sul que emigraram para outros pontos do país. É o caso de Manuel de Araújo Porto Alegre. Do mesmo modo procedi no concernente a autores estrangeiros que se fixaram no Sul, aqui desenvolveram atividade saliente, ou, mesmo de longe, versaram assuntos rio-grandenses" (p.22).

Será este o critério de Carlos Dante de Moraes em "Figuras e ciclos da história rio-grandense", classificando-o como circunscricional. É o critério geográfico que permite a Guilhermino Cesar identificar uma literatura dramática, no capítulo XIV da "História...", já referida.

"Seria quase fatal que a curiosidade do artista se encaminhasse para o herói sem rei nem roque da vida campeira, em busca de novos temas. A existência movimentada do "guasca", o seu fascínio lendário, o vigor e a coragem reclamados por seu gênero de atividade, os conflitos com o governo que de longe lhe impunha leis e reclamava impostos - não estaria, por acaso, nesse cenário vivo a personagem talhada para infundir realidade ao teatro romântico? Mas tal não se deu. A base cultural eminentemente lusa do meio pedia coisa mais sentimental, os dramalhões do teatro popular, do teatro de cordel tão difundido na península. E os nossos autores, produto dessa mesma cultura portuguesa - não chegaram a perceber onde se escondia o filão dramático mais original. Caíram na imitação do modelo ultramarino" (p. 261).

Em 1976, os "Cadernos de cultura gaúcha", publicados pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, tem um número dedicado ao Teatro Gaúcho Contemporâneo, cuja primeira parte: "Um esboço da dramaturgia gaúcha contemporânea", de Antonio Hohlfeldt, abarca autores nascidos e não nascidos, mas que atuam, no Rio Grande do Sul. O critério, então, para o estabelecimento da especificidade de uma literatura rio-grandense é, ainda, o geográfico. Evitamos empregar o adjetivo gaúcho para não confundir com o regionalismo, que consideramos uma outra categoria.

Literatura regionalista - Dramaturgia regionalista

"A inclinação para dizer as peculiaridades da Província, certas formas de ser regional em busca de sua expressão estética, caracterizou, desde o início, a literatura gaúcha. Nela, a criação urbana sempre tendeu a retomar as raízes, reelaborando esteticamente o universo rural, seus temas, personagens e motivos" (CARVALHAL, 1988, p. 13).

Tania F. Carvalhal aponta os elementos fundamentais para uma conceituação do regionalismo, a saber: "universo rural, seus temas, personagens e motivos".

Se voltarmos ao texto de Guilhermino Cesar, conforme citação anterior, a "realidade" gaúcha fornecia todos os elementos para uma literatura regionalista: "o gaúcho da campanha", "o herói sem rei nem roque", "a existência movimentada do guasca, o seu fascínio lendário, o vigor e a coragem reclamados por seu gênero de atividade" - mas o século XVIII ainda não permitia este tipo de aproveitamento.

Carlos Dante de Moraes, na obra já citada, também aponta para uma literatura regionalista:

"uma literatura rio-grandense terá de compreender aqueles que escreveram obras de "expressão" rio-grandense, pouco importando a sua proveniência natal. Serão livros que espelhem ou manifestem literariamente não só paisagens, cenários e costumes, mas também caracteres, tipos específicos, projeções íntimas de uma grei marcada por fortes peculiaridades" (p.179).

Entramos, então, no domínio de uma literatura regionalista, que, diferenciando-se das categorias anteriores, possui elementos bem mais específicos. Foi possível chegar-se à uma literatura regionalista por se ter percorrido

as categorias anteriores.

É José Clemente Pozenato que conceitua o regionalismo a partir de um projeto, de uma vontade de ser regional.

Além da vontade,

"a regionalidade está na representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional. De uma maneira simplificada se poderá dizer que a regionalidade repousa sobre uma temática e um "modus faciendi" regionais, entendido este último não apenas como a utilização de uma técnica peculiar, mas como toda a maneira de se posicionar frente ao mundo" (POZENATO, 1974, p. 20).

O autor localiza no romantismo e no modernismo, que se preocupam com a questão da nacionalidade, a possibilidade de revivescência do regionalismo, que não é uma categoria específica da literatura rio-grandense.

Ainda não se falou em literatura dramática porque os elementos que especificam a literatura regionalista como sub-sistema, também possibilitarão a especificidade de uma literatura dramática regionalista.

"A poesia popular, de que dão prova os cancioneiros, já havia criado um mito e projetado seu "ethos", feito de liberdade insofrida, de gosto pelo viver difícil, de exaltação da coragem e de afirmação da individualidade. A poesia e a ficção cultas nada fazem senão recolher a visão lírica e a gesta épica contidas nas "quadras" e nos "causos" de galpão. O gosto pela oralidade, demonstrado pela gauchesca, desde o período romântico, apesar de todas as convenções restritas, são disso um testemunho" (POZENATO, 1974, p. 41).

As primeiras manifestações do regionalismo localizam-se na poesia popular, onde podem ser identificados os valores do herói regionalista: liberdade, coragem, individualidade - e tem o pampa como seu espaço, que serão reaproveitados na literatura regionalista.

Sobre Simões Lopes Neto, diz Pozenato:

"Talvez essa seja sua única origem: o chão da província, feita de cantos populares, de "casos" ao pé do fogão, da saborosa rusticidade de um mundo significado por uma linguagem a ele afeiçoada. Seu estilo, é o estilo da província, em sua instintividade profunda" (p.46).

E mais adiante:

"A linguagem passa a ser o fator central de elaboração de um mundo num nível igual ao atingido por Guimarães Rosa em "Grandes Sertão: Veredas", onde o mesmo processo é utilizado. A personagem brota de dentro de sua própria palavra, sua mesma palavra o parteja. Seja que ele fale das coisas, seja dos fatos, acontecidos com ele ou não é sempre Blau Nunes, com seu mundo, que vem ao primeiro plano da narração. O seu autor desaparece diante dessa figura que fala: torna-se simples e humildemente um rapsodo, alguém que deixa passar o dito de outro, que é o verdadeiro poeta, o criador de uma realidade" (p. 47).

O discurso de Blau Nunes é um discurso instaurador das coisas, pois ele as nomeia,

"o que Blau Nunes traz das origens são as regras do fazer, é um "ethos", que se impõe a seu ouvinte com o já referido prestígio mítico da situação originária. E é em função desse fazer que são também valorizadas as coisas, os objetos a serviço do homem: tudo o que de qualquer forma se liga ao fazer é de algum modo sagrado" (p.51).

Para Pozenato, Simões Lopes

"Não é um regionalista, uma vez que constrói sua obra à margem de toda a programação, com seus postulados ideológicos e estéticos. Conseguiu, de modo exemplar, realizar a regionalidade em seu sentido mais cabal: como uma metonímia da universalidade" (p. 55).

Não concordamos com o autor, ao negar o regionalismo de Simões Lopes. Pelas características até aqui apontadas: a temática gauchesca; a inspiração nos "casos", nos contos curtos, encontrados na tradição popular; o espaço onde se move Blau Nunes; a integração do personagem com a natureza, permitem-nos enquadrá-lo na literatura regionalista. Se Simões Lopes atinge a universalidade através do trabalho tão elaborado com a linguagem, muito bem examinado por Pozenato, e se não se enquadra num projeto regionalista, é porque conseguiu transformar o regionalismo em uma categoria também portadora de qualidade artística, embora o regionalismo fosse visto, até então, como uma categoria de baixo valor artístico. É como se os elementos do regionalismo, que se manifestassem nos textos, imprimissem um elemento desqualificador de sua qualidade estética.

A noção de gauchesca introduzida por Pozenato, como uma forma de se sair do regionalismo, e que o autor retoma ao falar da trilogia "O Tempo e o vento", reforça o preconceito em relação ao regionalismo, como se

todo o regionalismo fosse uma forma redutora, e a gauchesca permitisse expandir o universo "redutor" do regionalismo.

A literatura gaúcha define-se desde que relacionada com o sistema da literatura brasileira, ou nacional, e deve ser vista como um sub-sistema que se caracteriza pela "gauchidade", tal como a define Pozenato. A saber:

"Do rio-grandense se pode dizer que não apenas toma chimirão, mas absorve a cada instante, e emite, pode-se acrescentar, partículas de "gauchidade". O que seria em definitivo, esse caráter, não se pode dizê-lo. O mito deixou de ser o centro de unidade do fazer para permear difusamente todo o viver cotidiano. Talvez a memória dele, guardada pela gauchesca, ajude a localizar sua fonte originária. [...] talvez se pudesse dizer que a "gauchidade" esteja na vontade de eficácia do fazer. Mas o mito, descontextualizando-se, fragmentou-se" (p. 60).

A gauchidade espalha-se, fragmentariamente pelos textos que compõem o sub-sistema da literatura gaúcha. A especificidade da literatura regionalista também se estende à dramaturgia, isto é, da mesma forma que se admite a existência de uma literatura regionalista, também podemos admitir uma dramaturgia regionalista, caracterizada pelos mesmos elementos especificadores. Então a literatura - dramaturgia regionalista é um sub-sistema da literatura - dramaturgia gaúcha ou rio-grandense. Conforme observações anteriores, quando se evitava empregar literatura gaúcha como sinônimo de rio-grandense, para não confundir com regionalismo; neste momento pode-se estabelecer a diferença: literatura - dramaturgia gaúcha e literatura - dramaturgia regionalista, ao empregar-se a noção de sub-sistema. Na literatura - dramaturgia regionalista, a gauchidade apresentar-se-ia mais concentrada, se comparada com sua fragmentação na literatura - dramaturgia gaúcha ou rio-grandense ou do Rio Grande do Sul.

Três exemplos da dramaturgia regionalista

Os textos selecionados são transcrições, ou traduções, para a forma dramática de textos narrativos: A Fonte, episódio de "O Continente I", de Erico Verissimo; A Salamanca do Jarau, de "Lendas do Sul", de João Simões Lopes Neto, transcritos por Luiz Arthur Nunes; O Negrinho do Pastoreio, de "Lendas do Sul", de João Simões Lopes Neto, transcrito por Delmar Mancuso. "A Salamanca do Jarau" e "O Negrinho do Pastoreio" são encenados em Porto

Alegre na década de 70, "A Fonte", na década de 80.

A escolha não foi aleatória, os três textos de origem (não falo em original porque tanto o texto de Erico ou de Simões Lopes ou de Luiz Arthur Nunes ou de Delmar Mancuso são originais, mas falo em texto de origem, isto é, texto que serve de partida para a produção de outro texto) são enquadrados na categoria da literatura regionalista e deveriam, em princípio, resultar numa dramaturgia também regionalista. Os elementos especificadores da literatura - dramaturgia regionalista, referidos anteriormente, são mantidos pelos dois dramaturgos na passagem de uma forma à outra.

Conforme o depoimento de Luiz Arthur Nunes, na edição de "A Fonte", seu trabalho anterior, "A Salamanca do Jarau", e o presente correspondem ao "projeto de encenações de obras de autores da literatura gaúcha" (p. 13), além da gauchidade concentrada, encontramos um projeto. Delmar Mancuso não fala em projeto.

Nos textos de Luiz Arthur houve pouco acréscimo: o autor limitou-se às situações existentes no texto de origem. Houve a preocupação de transcri-la dramaticamente - da linguagem literária em Erico e Simões Lopes, passou-se para a linguagem teatral, em Luiz Arthur. Como exemplo temos a Cena I de "A Fonte" de Luiz Arthur que corresponde a parte I de Erico, quando o primeiro presentifica a lembrança de D. Rafaela, mãe de Alonzo. Em Erico é o narrador quem conta, em Luiz Arthur o espectador "vê" Alonzo ser consolado pela mãe. O texto dramático possui como característica básica a ostensão: "o modo de significar e de comunicar mostrando, apontando um indivíduo, um objeto, um evento" (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 615). Como já referido, o texto dramático é um texto incompleto, na medida em que se completa no espetáculo, que "é mostrado, exibido, [constituindo] um texto ostensivo e no espaço cênico proliferam os significados ostensivos" (idem, ibidem - Grifos do Autor), donde a presentificação e a visão, no texto de Luiz Arthur.

Na Cena IX, temos o teatro dentro do teatro: como é véspera de Natal será encenado "um auto no átrio da catedral", conforme as palavras do coro. É encenada uma adaptação do "Auto de Mofina Mendes", de Gil Vicente, conforme a observação do autor na página 36. O auto trata do nascimento de Cristo, como na Cena VIII houvera o nascimento de Pedro, o mestiço instaurador da raça, ligando-se ao nome do episódio de Erico e do texto de Luiz Arthur - fonte: "nascente de água, aquilo que origina ou produz" (Novo dicionário - Aurélio). O acréscimo corresponde à retomada de um significado

já expresso, traduzindo-o numa outra forma de espetáculo - os dois nascimentos são encenados diferentemente, mas portadores de um mesmo significado - nasceu um salvador. A encenação do Auto remete o espectador a uma tradição teatral - Gil Vicente é um dos fundadores da dramaturgia portuguesa; o teatro foi uma das formas mais eficazes de catequese dos índios (veja-se o teatro do padre Anchieta).

Em "A Salamanca do Jarau" foi mantida a figura do narrador, preservando a linguagem de Simões Lopes, e acrescentou elementos espetaculares: dança, sombra chinesa (conforme informação da Professora Maria da Graça Nunes Ferreira). Saliente-se que a dança acrescentada não é nativista. As músicas que pontuam determinadas seqüências do espetáculo, foram compostas por Carlos Alberto W. Hartlieb, gaúcho, mas sem vínculo com movimentos nativistas. Com exceção da primeira música, cantada por Blau Nunes, logo após as palavras do narrador: "e nesse dia andava campeando um boi barroso. Campeando e cantando" (NUNES, s/d, p. 1). - "Boi Barroso", do cancioneiro popular gaúcho, que já está presente no texto de Simões Lopes. As músicas apresentam-se integradas à ação.

No texto de Delmar Mancuso temos uma série de acréscimos que correspondem a um reforço do caráter regionalista. Por exemplo, a Cena I se passa num boliche, onde, pela didascália que descreve o ambiente, percebe-se a intenção de marcar o local da ação como sendo gaúcho. Os personagens são marcas de gauchidade e não existiam no texto de Simões Lopes. O texto dramático reproduz, realisticamente, a realidade, procurando adequar o espetáculo ao "mundo" do gaúcho. Os personagens introduzidos no texto funcionam como exemplificadores da "vida" gaúcha - é um "quadro" do cotidiano - onde não falta o trovador com sua viola, a china que é cortejada pelos homens que estão no boliche, e o momento da dança - que é uma dança nativista (Anu). A situação inicial, que deveria preparar a entrada do Negrinho, no final da cena, serve para mostrar um quadro do folclore gaúcho, não se integrando à ação.

A concentração da ação, exigida pelo texto dramático, encontra-se no texto de Simões Lopes, cujo narrador centra o foco na história do Negrinho; em Delmar Mancuso percebe-se a vontade de mostrar a cultura gaúcha, daí os acréscimos não corresponderem a um avanço da história, não obedecerem a uma necessidade da ação, funcionando, então, como demonstração do folclore. O mesmo procedimento é observado na Cena V - é o povo cantando e dançando enquanto espera a carreira.

Algumas músicas criadas para o espetáculo são de autoria de

Paulo Ruschel, vinculado ao movimento nativista.

Que os três textos dramáticos são regionalistas não temos dúvidas, mas podemos identificar procedimentos diferentes no tratamento do regionalismo.

Delmar Mancuso ao reforçar o regionalismo já existente no texto de Simões Lopes, com situações que não desenvolvem a história, transforma seu espetáculo numa vitrine de folclore, cristalizando, no sentido de descontextualização, manifestações da cultura popular, que, sabemos, dificilmente se deixa aprisionar fora do seu contexto de origem, sob pena de ter seu significado distorcido. Como os acréscimos não correspondem a um aprofundamento da história, estamos diante de um texto onde o regionalismo se apresenta redutor, pois se limita ao exótico, ao diferente de superfície.

Nos textos de Luiz Arthur, há a preocupação de trabalhar as tradições gaúchas saem transformá-las, unicamente, no uso da bombacha e do chimarão. Se seguissemos as idéias de Pozenato, o autor se inscreveria numa dramaturgia gaúcha, pois a gauchidade não se manifesta de forma explícita. Como já referido, a gauchidade aliada à ambientação nas coxilhas, à busca das fontes populares, ao herói corajoso, à temática gauchesca e ao projeto de trabalhar autores gaúchos, permite-nos enquadrá-lo na categoria regionalista. Uma forma de regionalismo que não precisa passar o tempo todo afirmando e indicando que somos gaúchos, mas, sim, que somos homens.

Considerações finais

Trabalhar com a questão do nacional, do gaúcho, do regionalismo em textos da década de 70 é muito perigoso (como viver naquela época também era, ou como "viver é negócio muito perigoso").

Sabemos que todo o regime autoritário desenvolve e incentiva o nacionalismo.

No Brasil, desde os tempos de Getúlio, passando pelos militares pós-64, ensinaram aos brasileiros que deveriam ser orgulhosos de serem brasileiros. Por quê? Porque sem e não se discute.

Conforme Edelcio Mostaço, na década de 70, o governo militar traça um plano de ação na área da cultura, que tem como objetivo preservar a segurança nacional. O Estado se fortalece e se torna cada vez mais eficaz,

criando uma série de instituições de controle da produção cultural.

O teatro, no Brasil, na década de 60, foi o lugar onde mais se exerceu a desobediência civil e, por isso, foi onde os militares atuaram de forma muito eficaz no sentido de desmobilização.

Com o Estado fortalecido e exercendo o poder de censura, inclusive aprisionando e impedindo de trabalhar os grupos mais atuantes, verifica-se a desarticulação.

Em 73, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o MEC criam a campanha das kombis - no mês de dezembro uma kombi se transforma em bilheteria ambulante e percorre os bairros mais distantes, vendendo ingressos mais baratos. É a "democratização" do teatro (já se disse que o século XX é profundamente "democrático" - todas as medidas tomadas pelo Estado são para o bem do povo).

Os grupos, que desejavam ter seus ingressos vendidos na kombi, deveriam estar dentro das normas impostas pelo SNT - era uma forma de o estado controlar os grupos que faziam teatro. Os grupos que não se enquadram têm dificuldade em mostrar seus espetáculos. Como bem observa Mostaço, é uma estratégia política para deslocar de cena os inconvenientes.

É neste período que:

"Para captar a produção fora do eixo Rio-São Paulo foi criado o Projeto Mambembão (adulto) e Mambembinho (infantil), na tentativa de ativar uma produção que refletisse a 'cor local', os 'traços da cultura regional', os 'êmulos da brasilidade'. [...] a produção destes grupos amadores ou semi-profissionais dos estados foi fomentada à custa da orientação de seus repertórios para temas folclorizantes, sem dúvida destinada a referendar as preocupações governamentais com a busca de 'brasilidade'." (MOSTAÇO, 1983, p. 20).

É por isso que falamos anteriormente no perigo de se tratar do regionalismo. Foi tendo em vista o aproveitamento que o Estado pode fazer, e geralmente faz - sobretudo o Estado burguês (ou talvez qualquer Estado, pelo menos os Estados nossos conhecidos que, geralmente, mantêm uma relação perversa com seu povo), das manifestações regionalistas, que procuramos estabelecer as duas formas de regionalismo nos três textos dramáticos. Aquele que coloca em vitrine, que descontextualiza e que serve ao Estado para que o tome como exemplo de "alma" gaúcha - correspondendo à ingerência do Estado

na cultura popular, tornando-a não mais popular, mas oficial; e o regionalismo que busca resgatar a tradição, a lenda - como algo vivo e que sirva de referencial para o tempo presente, não se submetendo à tradição, à lenda, mas deglutindo-as antropofagicamente.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo Melhoramentos, s.d.
- _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro : SNT/FUNARTE/MEC, 1977. 2v.
- APPEL, Myrna Bier. *Idéias encenadas : o teatro de Alencar*. Porto Alegre : Movimento, 1986.
- ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro : W.M. Jackson, 1953. (Obras Completas, v.29)
- _____. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro : W.M.Jackson, 1953. (Obras Completas, v.30)
- CARVALHAL, Tania Franco. A Obra poética de Theodomiro Tostes. In: *Obra poética de Theodomiro Tostes*. Porto Alegre : Fundação Paulo do Couto e Silva, 1988. p.13-23.
- _____. A Questão do nacional, a reflexão inter-literária e o início da historiografia literária brasileira. Artigo inédito enviado para publicação na *Revista Dedalus* da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa, Portugal.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre : Globo, 1971.
- HOHLFELDT, Antonio. Um Esboço da dramaturgia gaúcha contemporânea. In: HOHLFELDT, Antonio, VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Teatro Gaúcho Contemporâneo*. Porto Alegre : Diretoria de Atividades Culturais da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, [1976?]. (Cadernos de Cultura Gaúcha).
- LOPES NETO, J. Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 2.ed. Porto Alegre : Globo, 1961.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro : MEC/DAC/FUNARTE/SNT, s.d.

- MANCUSO, Delmar. *Negrinho do Pastoreio*. Porto Alegre : Movimento, 1974.
- MORAES, Carlos Dante de. Condições histórico-sociais da literatura rio-grandense(esquema). In: *Figuras e ciclos da história rio-grandense*. Porto Alegre : Globo, 1959. p.177/205.
- MOSTAÇO, Edelcio. O Teatro e a política cultural do governo. In: *O Espetáculo autoritário : pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo : Proposta editorial, 1983. p.13-25.
- NUNES, Luiz Arthur. *A Fonte*. Porto Alegre : IGEL/IEL, 1990. (Coleção Teatro: textos e roteiros, 1990.
- _____. *A Salamanka do Jarau*. não publicado.
- POZENATO, José Clemente. *O Regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre : Movimento/IEL, 1974.
- SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro : SNT/MEC, 1962.
- VERÍSSIMO, Erico. O Continente: I tomo. In: *O Tempo e o Vento*. 27 ed. São Paulo : Globo, 1989.

FLÁVIO MAINIERI - Mestre em Letras pela UFRGS; cursou literatura Contemporânea e Cinema na Universidade de Paris VIII (Vincennes), França; Professor Assistente de Literatura Dramática do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS; Doutorando em Literatura Comparada no Pós-Graduação em Letras da UFRGS.