



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p107-118

Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

# O teatro alternativo e a revolução do Asdrúbal ou O experimental dos 1970 no teatro de grupo

*The alternative theatre and the Revolution of Asdrúbal or The 1970s Experimental in Group Theatre*

**Johana Albuquerque**

**Johana Albuquerque**

É diretora, atriz, produtora e pesquisadora teatral. Pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em Pedagogia da Encenação sob a supervisão de Maria Thais de Lima Santos. Dirige a Bendita Trupe, com 17 espetáculos encenados na cidade de São Paulo. Em 2018, atua como professora convidada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), ministrando Encenação e Teatro Brasileiro. Atua também como curadora, mediadora e ensaísta em vários eventos e publicações voltados para a área teatral



## Resumo

Na conquista do direito de confrontar-se com o estabelecido, o teatro alternativo (última vertente do teatro experimental no eixo Rio-São Paulo) inaugura muitos dos princípios, técnicas e procedimentos cênicos que abrirão espaço para a liberdade definitiva da possibilidade de experimentar, que marca o teatro de grupo na década de 1970. Para uma melhor visualização dessas questões analiso *Trate-me Leão*, primeira criação coletiva do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone.

**Palavras-chave:** Teatro experimental brasileiro, Década de 1970, Criação coletiva, Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Trate-me Leão*.

## Abstract

To conquer the right to fight what was already established, the alternative theatre (last strands samples of the experimental theatre in Rio/São Paulo circuit) inaugurates many of the scenic principles, techniques, and procedures that would arduously open space to the utmost freedom in the experimenting possibilities, that imprints the 1970s group theatre. To better view these issues, I will analyze *Trate-me Leão*, first collective creation by Asdrúbal Trouxe o Trombone Group.

**Keywords:** Brazilian experimental theatre, 1970s, Collective creation, Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Trate-me Leão*.

Envoltos em preconceitos, quebrando as estruturas consolidadas, abrindo-se ao anarquismo, na valorização de pensamentos desviados, os pioneiros da experimentação em teatro, nos anos 1970 no eixo Rio-São Paulo, são coletivos loucos e ousados com um intuito propositivo de desbravar um **novo teatro**. Loucos por determinarem a morte de um sistema teatral consolidado e por afirmarem que já não mais existem certezas e estruturas de pensamentos fechadas, logo, não é mais possível dividir o mundo entre razão e irracionalismo. Ousados por acreditarem e defenderem que a arte deve reinventar-se contínua e ininterruptamente. Se agora temos plena liberdade de investigar qualquer coisa no teatro, de partir de qualquer origem, de problematizar a cena a partir de suas estranhezas, de nos misturarmos com o público e de chegar num lugar indeterminado – em que uma pesquisa não necessariamente

resulte em um espetáculo –, isso é fruto de uma conquista estabelecida, por meio de choque e ruptura, por aqueles que fizeram o teatro experimental ao longo da década de 1970. Por meio desse resgate podemos avaliar quais os legados imediatos e os menos visíveis que esses trabalhos e tendências deixaram para as próximas gerações – em especial as ações do teatro alternativo e do incomparável grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Num cenário cultural precário, cercados de limitações e proibições, espremidos pela ditadura e pelos tentáculos do mercado, os experimentalistas que sucedem os tropicalistas, do final dos 1960, e os **marginais**, da primeira metade da década de 1970, intervêm de forma corajosa e livre, impregnando a cena desse período de um princípio de liberdade em que tudo é permitido e passível de ser feito em teatro. Essa nova consciência determinará investigações artísticas inovadoras que vão reunir-se sob o conceito de **alternativo**, que se estabelecerá aos poucos, progressivamente, delineando caminhos e estabelecendo novos métodos e linguagens conforme a distensão das forças repressivas da ditadura militar.

É a partir de meados da década de 1970 que, mesmo inicialmente tímida, surge a última vertente do teatro experimental, o teatro alternativo, fruto do afrouxamento dos “anos de chumbo”. Tal fenômeno se caracteriza pela supremacia e consolidação da criação coletiva como processo, do ator como centro da autoria e criação e do teatro de grupo como alternativa de produção. Seus procedimentos sinalizam um retorno à narrativa – que fora abandonada pelos conjuntos dos primeiros anos da década –, mesmo que fragmentada; a valorização de novos temas, mais voltados ao cotidiano; um tratamento visual interessante, original, mas precário, por ocorrer dentro de uma estrutura pobre de produção. Seus princípios estão voltados ao descompromisso político e à valorização do presente.

Os grupos de teatro que surgem a partir desse período atuarão como resistência, de uma forma desviada e inusitada, pois vão marcar a vida cultural com a diferença de seus trabalhos e a irreverência de seu comportamento. Mesmo que divulgando suas criações por canais alternativos e ainda que suas apresentações ocorram em espaços subterrâneos ou afastados do centro – fora do circuito comercial –, os grupos de teatro dos anos 1970 representam



uma forte bandeira que ganha espaços na contramão do mercado da arte (FERNANDES, 2000).

Os artistas com extenso currículo de investigação em teatro nas representativas companhias já extintas – como é o caso do Teatro Brasileiro de Comédia, do Arena e dos integrantes do “antigo Oficina,” por exemplo –, e que não partiram para o exílio, passam a ser atraídos por produções avulsas do teatro empresarial e pelos altos salários da televisão emergente, mas abandonam o espírito de radicalidade que pontua a maioria de suas trajetórias na década anterior. Já entre os jovens, os valores estão voltados para outra direção: o legado da contracultura – mesmo depois de John Lennon ter afirmado que o sonho acabou – firmou raízes e estabeleceu novos parâmetros de consciência e de comportamento. Os jovens de teatro de meados da década de 1970 não estavam interessados em consumo ou em dinheiro: preferiam, mil vezes, sexo e amor. Ainda mais se vierem acompanhados com algum aditivo que altere a percepção do real, pelo simples direito de negar a racionalidade e ir ao encontro das novas e prazerosas sensações: “drogas, sim, por favor!” Mas agora, especialmente no Rio de Janeiro, não mais sob a égide do confronto engajado da Tropicália (como é o caso da “agressão”<sup>1</sup>, em *Roda Viva*), nem do sufoco e escapismo próprios da cultura marginal (encabeçados pelo psicodelismo telúrico do Teatro Ipanema, de Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa; ou pelo exaspero e afetação, por *A Comunidade*, de Amir Haddad), mas por “charme” e curtição (CHARLES, 2007).

A maioria desses coletivos atuará num formato cooperativado, de forma alternativa, trabalhando em sistema de criação coletiva e movida, ainda, por um ideal. Diferentemente dos conjuntos antecessores, que se instituíam sob o estatuto de empresa cujas funções eram pré-definidas no processo de criação, no teatro de grupo a coordenação e a execução dos diversos setores administrativos e artísticos do trabalho são divididas entre os elementos do grupo; e a remuneração igual para todos. Justamente por serem “filhos do golpe” – ausentes das grandes discussões da década anterior; a maioria vivia a adolescência e juventude durante a década de 1970 –, este terceiro período

---

1 O crítico Anatol Rosenfeld, num artigo sobre as atividades cênicas no ano de 1968, analisa a proposta de um teatro agressivo e imputa a Zé Celso uma atitude irracional de fazer da violência o princípio supremo para a construção de *Roda Viva* (ROSENFELD, 1996).

do teatro experimental será permeado de vitalidade, de energia, de alegria, de uma criação prazerosa, calcada na relação artística e pessoal de seus integrantes (MICHALSKI, 1985, p. 62). No Rio, com o lento, porém gradual, afrouxamento das proibições, a partir de 1975, a rebeldia ganha novas cores, mais suaves, liberta-se de uma iconoclastia ostensiva, e transforma a vanguarda do momento menos combativa, no sentido marginal do termo, e mais alternativa e independente. Alternativa por atuar em campos e espaços fora do centro, não só por uma questão de sobrevivência, mas também na tentativa de buscar outros modos de oferta e recepção da obra. Independente, por ser dona do seu próprio nariz e assumir sua pobreza como trunfo, pode arriscar o que quiser. Embora não estejam mais empenhados em realizar espetáculos em que a visualidade salte aos olhos, como fizeram as duas vertentes anteriores, os grupos carregam uma beleza estética em seus trabalhos, por terem assimilado visualmente a prática dos que vieram antes. Paradoxalmente, vão deixar de lado as investigações não convencionais em relação ao espaço e ao público, retornando a uma relação frontal entre o palco e a plateia.

É sob os auspícios do teatro alternativo e independente, empunhados pelos jovens grupos, que o ator, mesmo que inexperiente, se torna essencialmente centro e razão da criação. A cena existe a partir e para ele e, portanto, a pesquisa de linguagem, que provoca diversificadas abordagens de interpretação, passa a ser um caráter que reúne esses diferentes grupos: teatro de revista, comédia musical, circo-teatro, comédia pastelão, teatro de sombras, ópera, melodrama, desenho animado, cinema, histórias em quadrinhos, contos de fadas, chanchada, rádio, teatro do absurdo, travestismo, infantilismo, paródia, *nonsense* etc.... são inúmeras as referências de linguagens que esses grupos exploram na construção da cena e na interpretação, tanto no Rio como em São Paulo (FERNANDES, 2000). A precariedade de seus recursos de produção aliada à priorização da figura do ator acarreta que o tratamento visual presente na cena esteja mais concentrado em objetos, adereços, ou suportes móveis cenográficos que sejam manipulados diretamente pelo ator. Os grupos renegam “megatraquitanas” cenográficas e efeitos luminotécnicos megalômanos, característica fundamental dos encenadores do teatro empresarial.



O Asdrúbal Trouxe o Trombone exibirá esta coragem de andar com os próprios pés, exercida em sua plenitude. Encontra seu auge na aurora da abertura, em *Trate-me Leão*<sup>2</sup>, seu terceiro trabalho<sup>3</sup>, justamente, por renegar qualquer suporte que venha de fora. É ele o melhor exemplo de radicalidade em termos de criação coletiva. O espetáculo é a construção de um processo de criação em que o resultado do espetáculo é fruto e produto da reunião da equipe em torno de um tema comum – o registro do cotidiano –, misturando teatro com a sua própria vida, revelando um universo curioso e inusitado da juventude bronzeada da praia de Ipanema. A indiferença diante do sistema, a ausência de programáticas ideológicas e a vontade de abordar temas menores e descompromissados soam como alienação para boa parte da intelectualidade engajada:

[...] Compulsivamente obcecados por experiências sexuais meramente epidérmicas, raciocínio obnubilado pelas drogas e pela preguiça de pensar, isolados de suas famílias por tolos preconceitos de parte a parte, necessitados de afirmação apenas através de atividades como o *surf*, profundamente desinteressados de qualquer reflexão sobre as estruturas político-sociais que condicionam as suas vidas, não raras vezes gratuitamente violentos e tendo como ideal máximo uma ingênua e romântica procura de felicidade individual que se confunde com uma escapista fuga para o contato com a natureza. [...] Ora, o envolvimento dos *asdrúbals* no seu trabalho fez com que eles não conseguissem estabelecer a devida diferença entre aquilo que pretendem focar criticamente, e aquilo que endossam com a autoridade da sua experiência pessoal. (MICHALSKI, 1977)

Para a juventude que lhe é contemporânea, ao contrário, *Trate-me Leão* torna-se **cult**, por deslocar o foco da injustiça brasileira para o humor e desejo de novos rumos dos jovens do país. Esta coragem de mostrar-se a si próprio sem melindres ou falsas ideias revela uma atitude contracultural pelo direito da convivência do diferente, mesmo que através de uma via alternativa. *Trate-me Leão*, ao contrário da abordagem dos espetáculos do início dos anos 1970, traz de uma maneira mais leve e menos impositiva a marca suja e vulgar da vida com uma linguagem informal e bem humorada. O grupo

2 *Trate-me Leão* estreia em 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina, no Rio.

3 Antes, O Asdrúbal fez releituras de *O inspetor geral* (1974) e *Ubu rei* (1975).

rejeita o suporte pedagógico ou histórico: a prática da cena predomina sobre as teorias teatrais. O ator entra em cena para contracenar com seu parceiro a partir de sua experiência e do seu imaginário. O seu fazer teatral atua sempre de forma artesanal, coletiva e pronta para o espírito da festa – característica da geração do Asdrúbal. Abordar “a maravilha e a encrenca da vida carioca contemporânea” significa colocar em cena a experiência do momento aqui e agora, numa energia de inteira disposição para o presente. Os “asdrúbals” criam seu próprio universo linguístico a partir de um conteúdo que lhes é caro, precioso e particular. Seus critérios de seleção são o prazer e a alegria (HOLLANDA, 2004a).

A cena está centrada na presença do ator. Sem o suporte de móveis, objetos ou estruturas cenográficas, o espaço cênico é construído pelo movimento dos “asdrúbals”: o corpo dos atores passa a ser a própria estrutura cenográfica. A imaginação espacial dos criadores deve através dos gestos fisicalizar a geografia das ações, o que exige uma corporalidade às vezes quase próxima da mímica. Mas isso, apesar de difícil, é muito mais possível para aqueles em que, muito mais que a cabeça, o corpo é a própria ponte com o mundo. O Asdrúbal, assim como a sua geração, exerce plenamente a aproximação e cumplicidade físicas, e é isso que o torna como coletivo um grupo tão coeso e coreográfico (FERNANDES, 2000, p. 53). O fato de centrarem em si todos os aspectos criativos e administrativos do espetáculo conduz a uma dinâmica muito mais coletivizada sobre a criação das partes que compõem o trabalho, em que o diálogo entre todos cria uma rede de troca de informações em que todos pensam e partilham juntos e individualmente cada elemento do espetáculo. O Asdrúbal valoriza a sua autoria coletiva e se dispõe a assumir uma responsabilidade criativa e produtiva maior do que outros que são atores contratados de uma produção avulsa. Essa prática vai redimensionar a postura e posição da direção, assumida por Hamilton Vaz Pereira, que agora atua mais como um estimulador, um mediador e editor de resultados do que único e supremo proponente da cena. Da mesma forma, o ator passa a responder diretamente sobre a criação das cenas tendo um trabalho muito maior como coautor, no sentido da concepção e da realização dos conteúdos. Não é à toa que *Trate-me Leão* projeta para o futuro os nomes destas personalidades



únicas que são Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita no mercado cultural.

A dramaturgia de *Trate-me Leão* é ágil e fragmentada. Os personagens surgem, revelam um aspecto curto de suas vidas e depois desaparecem, sem evolução dramática na ação. Este procedimento de formar uma grande colagem de pedaços de situações e aspectos isolados de personagens não tem intenção de desenvolvimento linear ou aprofundamento analítico. É justamente dessa dispersa e momentânea dinâmica que faz emergir sua originalidade e imprime sua dramática. Essa narrativa cinematográfica é também retrato de uma nova forma de viver e olhar o mundo por parte de seus narradores: jovens vivendo sua adolescência em sua plenitude, na efemeridade do hoje e no total desprendimento do amanhã. As fontes de pesquisa são variadas e transcendem, e muito, o universo da literatura: poemas; letras de música; trechos de contos e crônicas; matérias de jornais ou revistas; partes de livros; cenas de cinema; fotografias; pedaços de peças; cartas; trechos de diários; sinopses de cenas de rua solicitadas aos amigos; obras; fatos; histórias; manifestos; episódios; reflexões sobre a vida etc.... Para o Asdrúbal, Máximo Gorki, dramaturgo russo do começo do século XX; Mick Jagger, *band* líder dos Rolling Stones; e o poeta Chacal, contemporâneo do grupo, um dos máximos representantes da “geração mimeógrafo” carioca têm o mesmo peso e a mesma importância. Utilizam-se de todos os artifícios de colagem e fragmentação, fruto da experiência observada pela prática dos grupos anteriores, em especial A Comunidade e o Grupo de Niterói, de Amir Haddad, que se dedicam à desconstrução da dramaturgia. Sem a necessidade ou obrigatoriedade de carpintaria dramática, suas peças – muito criticadas justamente por esta ausência – antecipam uma consciência e prática que será totalmente assimilada na década seguinte, inclusive no âmbito teórico e crítico: o resultado final não é e não deve ser dramaturgicamente perfeito. É o processo que dita as regras do espetáculo; é o percurso que se coloca, materializado, no resultado.

Ao longo do espetáculo os adultos são apenas aludidos e citados ao longo da ação. Eles não entendem a realidade encenada, portanto, são considerados intrusos e devem manter-se fora dos espaços reservados aos jovens. A valorização da vida passa por parâmetros bem distintos aos dos adultos e está relacionada a ocupações e estados que permitam usufruir da existência

através de novas percepções e, fundamentalmente, de uma visão de ruptura com o ideário do sistema e de um novo olhar sobre o tempo (PEREIRA, 2004).

A partir da ação do Asdrúbal, no Rio, é conquistado o espaço da juventude dentro da cena cultural, permitindo a entrada de novos temas e formas teatrais, que deixam de ser tabus e passam a circular mais assiduamente. Os “asdrúbals” assumem, diante do público, um impulso libertário numa postura definitivamente *pop*, *rock’n’roll*, reafirmando a mistura entre arte/vida:

Eles não se queixam de nada. Eles não protestam contra nada. Eles não pregam coisa alguma. Eles apenas procuram colocar em cena pedaços da vida. Suas próprias vidas. E como a vida é inquestionavelmente verdadeira, o espetáculo resulta numa queixa violentíssima, embora muda. Como nesses dias lhes é quase impossível respirar, amar, caminhar, cantar, saber, essa impossibilidade resulta em inegável protesto. (FUSER, 1978, p. 16)

Ao contrário do que se alardeia, o teatro de grupo dos anos 1970 pode ter abstraído toda a seriedade e academicismo, mas não o espírito de participação. Sob o ponto de vista estético e poético, de alguma forma, se mantém mais resistente, mesmo que tenha mudado o seu sentido político, ético e comportamental. O improviso e a precariedade como condições necessárias para a perspectiva de indagação livre e aberta apontam as divisas resistentes desta geração alternativa. Esses coletivos sinalizaram que para se chegar a uma nova linguagem de criação, para se quebrar paradigmas cênicos e romper com o usual, é indispensável alterar o modo de produção teatral. Ao contrário dos que procuram os padrões mais convencionais do grande público, os grupos radicalizam sua proposta com uma postura anárquica e comportamental, que lhes permite levar às últimas consequências a pesquisa de linguagem e as ideias de modernização (HOLLANDA, 2004b). Nesse aspecto, esta última tendência do teatro experimental cristaliza e assume, sem grandes traumas, aquilo que as anteriores suaram para fazer. Como o objetivo fundamental é entregar-se ao desconhecido, diversificar, explorar novos horizontes e limites, é natural que não se esteja preocupado em criar grandes obras. O livre exercício da experimentação não consiste na criação de obras, mas na iniciativa de assumir, integralmente, o experimental. E essa entrega e



desembaraço, no fim dos 1970, ocupa o lugar do atrevimento e audácia dos primórdios da década.

Se olharmos então o começo e o fim, veremos que o movimento de vanguarda alternativo no teatro cresceu, instalou-se, deixou marcas profundas para mais de uma geração de artistas, público e crítica na década de 1970, o que certamente significou uma mudança paradigmática para todos os vértices desse triângulo, consolidando o ideário de Hélio Oiticica de “**experimentar o experimental**”<sup>4</sup>.

Os anos 1980 já começam com o fim da hipocrisia, o que teatralmente falando significa que novos sonhos são permitidos, que as ilusões estão de novo liberadas, mesmo que dentro do niilismo e da descrença temática do pós-moderno. Dentro de um momento em que o mercado se consolida como mídia, a resistência alternativa permanece na ação dos quadros grupais que surgem no fim da década de 1970 e começo dos 1980, no Rio (Grupo Dia-a-Dia, Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, Beijo na Boca, Diz-Ritmia, Manhas e Manias, Pessoal do Cabaré, Pessoal do Despertar, Banduendes Por Acaso Estrelados...), na busca incessante de experimentar novas apropriações da cena, que culminará no teatro besteirol, em que humor, alegria, despojamento e *timing* cênico são fundamentais. E isso é assimilado pelas próximas gerações, principalmente pelos cariocas, chegando aos coletivos colaborativos e à cena contemporânea (FERNANDES, 2010). A ideia de experimentação nos grupos se firmou irremediavelmente, chegando a tornar-se até, por um certo âmbito, instituída, já que nas próximas décadas vai adentrar os quadros acadêmicos e as graças das leis de incentivo. Possivelmente, as bandeiras da contracultura sobrevivem à restauração conservadora de forma mais profunda do que a luta dos grupos ideológicos dos 1960: a liberação sexual, a discriminação moral da droga e o experimentalismo artístico acessaram a chave de acesso à modernidade, num caminho sem retorno. Se agora, em tempos difíceis, a utopia de um “acordo social” foi ao chão, o

4 “Não existe ‘arte experimental’, mas o **experimental**, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência. No Brasil, portanto, uma **posição crítica universal permanente** e o **experimental** são elementos construtivos” (OITICICA, 1981, p. 45, grifos meus).

espírito contracultural vai permanecer – pelo menos na contraposição artística ao sistema e na busca por resistir, na autoafirmação de bandeiras e valores próprios, pelos coletivos de hoje, mesmo que dentro da precariedade. Resta agora saber como encontraremos vias alternativas de atuação diante de um iminente retrocesso político e retirada de políticas públicas na cultura.

Chegando ao território do pertencimento do criador, do ator-criador, quanto mais se radicalizam, quanto mais se aprofundam, mais os grupos de fato são. E a elaboração de projetos em que não se busca a criação de um espetáculo no fim da pesquisa é mais um sintoma de amadurecimento. É interessante notar que por mais que as condições pareçam adversas quando se começa um projeto pela falta de conforto, pela insegurança que ele gera, pela ausência de recursos, mais o grupo se instiga em ir atrás dele como um canto de sereia vindo de águas marginais que seduzem, para seus mares profundos, marinheiros de primeira ou décima viagem, que se recusam a atuar apenas no campo do conforto ou do estabelecido.

Se uma das tendências mais representativas do teatro brasileiro contemporâneo caracteriza-se, fundamentalmente, por um lado, pela autonomia cênica, pela diversidade e pela hibridez, e por outro, por uma valorização do sentido, da improvisação, da **performance** e da inserção de depoimentos pessoais do intérprete no processo de criação, essas características podem num primeiro momento parecer intrínsecas ao novo milênio. Mas se buscarmos a tradição histórica, descobriremos que o teatro que se faz hoje tem uma conexão direta com muitos dos princípios, técnicas e procedimentos que são experimentados, inicialmente, na década de 1970. Esses movimentos pioneiros são observados com certa reserva e desconfiança pela crítica do momento; passam a ser assimilados, gradualmente, pelas gerações subsequentes; conquistam espaço na década de 1980; consolidam-se na década de 1990; e de uma forma ainda não reconhecida demandando novas pesquisas e teses, projeta o legado da cultura alternativa e do teatro de grupo para além dos nossos dias.

## Referências bibliográficas

CHARLES. Entrevista concedida. In: COHN, S. (Org.). **Nuvem cigana**: poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 24.



- FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000. p. 53.
- \_\_\_\_\_. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FUSER, F. Leões trombonistas ensinam juventude e alegria. *Última Hora*, São Paulo, 14 out. 1978, p. 16.
- HOLLANDA, H. B. de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004a.
- \_\_\_\_\_. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. In: \_\_\_\_\_. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004b. p. 99-132.
- MICHALSKI, Y. O leão trombonista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.
- \_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- OITICICA, H. Chega de luto no Brasil. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 3, p. 45, maio 1981.
- PEREIRA, H. V. Entrevista. *Cadernos de Teatro d'O Tablado*, n. 83, p. 18, out./nov./dez. 1979.
- \_\_\_\_\_. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 52.
- ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 45-58.

Recebido em 08/11/2018  
Aprovado em 19/12/2018  
Publicado em 29/12/2018