



Dictionnaire des théâtres du monde

Brésil (Le théâtre au)

Le Brésil, seule colonie portugaise d'Amérique latine, n'est indépendant que depuis 1822. Le théâtre se fait donc, durant tout le XIXe siècle, le porte-parole du nationalisme. Au XXe siècle au contraire, le Brésil se met à l'écoute de l'Europe, de Paris en particulier, jusqu'à ce qu'une dramaturgie et une mise en scène proprement brésiliennes, d'où l'engagement politique n'est pas absent, commencent à s'exprimer à la fin des années cinquante.

Deux siècles peu créatifs

Il faut mettre à part le XVIe siècle où il est parfois difficile, et même spécieux de distinguer les dramaturges brésiliens des portugais. On retiendra toutefois le nom du père Anchieta (1534-1597), jésuite s'employant, dans la colonie brésilienne, à catéchiser les autochtones selon des techniques théâtrales ; il réalise, pour les Indiens, des pièces (manichéistes et d'une foi inébranlable) où le portugais se mêle à l'espagnol et au tupi. Huit textes conservés : *Na vila da Victória* (Dans la ville de Victoria) ; *Na festa de São Lourenço* (Pendant la fête de Saint-Laurent).

Le XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe siècle, quant à eux, représentent un vide presque complet dans la production dramatique. Les conditions sociales d'un pays neuf et les conflits entre Portugais et natifs, d'une part, et envahisseurs français et hollandais d'autre part, ne favorisent guère l'éclosion de talents dramaturgiques. Une exception : Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), considéré comme le premier auteur brésilien. Ses pièces, écrites en espagnol, n'ont probablement pas été portées à la scène : *Amor, enganos y celos* (Amour, tromperies et jalousies). Versification habile, délicatesse des sentiments, élégance des dialogues demeurent les qualités indéniables de l'auteur.

Dans la tradition baroque, durant le XVIIIe siècle, le théâtre est présent dans les spectacles réalisés lors d'événements importants liés à la vie de la famille royale. Ces spectacles ont lieu en plein air, dans des églises et des couvents. La seconde moitié du XVIIIe siècle voit l'installation, dans les principales villes brésiliennes, de Casas de ópera, lieux de représentations abritant des troupes relativement stables. Les premiers théâtres permanents sont construits à Salvador de Bahia (capitale du Brésil jusqu'en 1763), à Rio (la nouvelle capitale), dans les riches villes minières de Minas Gerais, ainsi que dans le Pernambouc, le Rio Grande do Sul et São Paulo. Des troupes stables se forment surtout à Rio, à São Paulo et dans le Rio Grande do Sul ; un nombre de femmes très réduit y participe. La plupart des comédiens des troupes brésiliennes sont, jusqu'au début du XIXe siècle, soit des esclaves, soit des affranchis noirs et mulâtres. Et ils resteront majoritaires à Bahia.

Les principaux auteurs de cette période demeurent Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) : *O Parnasso obsequioso* (le Parnasse obséquieux), écrit pour l'anniversaire d'un gouverneur, et dont le ton de flatterie ne le distingue guère des autres textes – souvent anonymes – de l'époque, et [da Silva](#), *o Judeu* (1705-1739), né à Rio de Janeiro mais appartenant davantage à l'histoire littéraire du Portugal, où il vécut et mourut brûlé par l'Inquisition pour judaïsme.

Au XIXe siècle, on retiendra le nom de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), auteur d'un manifeste poétique paru dans la revue Niterói (1836) qui divulgue les thèses romantiques au Brésil. Il laisse *Antônio José ou o poeta e a Inquisição* (Antônio José ou le Poète et l'Inquisition), dont la préface souligne qu'il s'agit de la première tragédie écrite par un Brésilien sur un thème touchant à son propre pays. La pièce est mise en scène, à Rio, par la troupe du comédien João Caetano dos Santos (1808-1863) dont l'interprétation contribua au succès du spectacle.

La création de la comédie brésilienne

De cette même époque datent les débuts de la comédie brésilienne dont le nom le plus marquant reste Martins Pena (1815-1848). De vingt-deux à trente-trois ans, il écrit vingt comédies qui constituent la base des classiques brésiliens dont *Os dous ou o inglês maquinista* (les Deux ou l'Anglais mécanicien) ; *As desgraças de uma criança* (les Malheurs d'un enfant) ; *Os três médicos* (les Trois Médecins) ; *O juiz de paz na roça* (le Juge de paix à la campagne) ; *O noviço* (le Novice), et six drames, dont *Itaminda ou o guerreiro de Tupã* (Itaminda ou le Guerrier de Tupã) ; *Vitiza ou o Nero de Espanha* (Vitiza ou le Néron d'Espagne). C'est dans ses comédies que Martins Pena atteint la juste mesure de son talent. S'attachant moins aux caractères et aux situations qu'aux coutumes et aux institutions, qu'il critique au moyen d'un comique efficace et sûr (cachettes, lettres, déguisements, langue précise et savoureuse), il attaque le pouvoir sous ses diverses formes : la religion, la politique. Il dépeint la situation de l'étranger au Brésil, dénonce les professions indignes et les types humains dénués de scrupules, rappelant en cela Molière et [Aristophane](#). Il stigmatise les vices, les manies et les modes et ne lui échappent ni les conflits de génération ni les problèmes de relations familiales, notamment par son analyse des mécanismes du mariage. C'est un portrait du Brésil que brosse Martins Pena au moyen de son théâtre de mœurs (teatro de costumes).

Romantisme et réalisme

L'œuvre dramatique du poète Gonçalves Dias (1823-1864) passa inaperçue auprès de ses contemporains. Aucune de ses quatre pièces ne fut montée de son vivant. *Leonor de Mendonça* (Éléonore de Mendonça), la meilleure, compense une absence de maturité dramatique par le souffle poétique qui l'anime.

En 1855, l'inauguration, à Rio, du théâtre Gymnase Dramatique donne naissance à une nouvelle phase théâtrale : le drame moderne, joué en costumes d'époque et dont le pionnier est Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882). Sans grande originalité et d'une structure dramatique fragile, Macedo laisse pourtant, par un ton spontané et le contact direct qu'il établit avec le public, quelques bonnes pièces dépeignant l'âme adolescente romantique : *A moreninha* (la Jeune Fille brune), adapté de son roman ; *O novo Othello* (le Nouvel Othello) ; *Amor e Pátria* (Amour et Patrie).

Le romancier José de Alencar (1829-1877) écrit quelques pièces qui restent parmi les grandes œuvres de l'époque, dont *Rio de Janeiro verso e reverso* (Rio de Janeiro, recto-verso) ; *As asas de um anjo* (les Ailes d'un ange) ; *Mãe* (la Mère) ; *O demônio familiar* (le Démon familial). Une construction habile et un goût pour les scènes hautes en couleur sont la marque de cet auteur non négligeable.

Un assez grand nombre de poètes alors font des incursions dans le domaine théâtral, tels Casimiro de Abreu (1839-1860) : *Camões e Jau* ; Álvares de Azevedo (1831-1852) : *Máscara* ; Castro Alves (1847-1871) : *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (Gonzaga ou la Révolution de Minas Gerais). Leurs œuvres restent mineures. Le romancier Machado de Assis (1839-1908) demeure un dramaturge secondaire, auteur de pièces en un acte : *Quase ministro* (Presque ministre) ; *Não consulte médico* (Ne consultez pas de médecin) ; *Lição de botânica* (la Leçon de botanique). Il fait toutefois autorité comme critique au XIXe siècle, préconisant un théâtre moral et éducatif.

Le continuateur de Martins Pena est França Júnior (1838-1890). Architecte savant, fin dialoguiste, maniant avec maestria tous les procédés comiques, il n'hésite pas, pourtant, devant la plaisanterie grossière confinant même au mauvais goût. Couvrant le monde de ridicule, il n'épargne personne : *Dous proveitos em um saco* (D'une pierre deux coups) ; *Maldita parentela* (Maudite Famille) ; *As doutoras* (les Savantes) ; *Caiu o ministério* (Le ministère est tombé).

Au XIXe siècle, le Brésil subit progressivement l'engouement de l'opérette, du cancan et de la comédie légère, qui représentent les plaisirs importés de la vie parisienne. Les spectacles montés sont souvent des traductions. Pourtant Artur Azevedo (1855-1908) domine la scène de 1873 à 1908 et est, lui aussi, un disciple, peut-être le plus représentatif, de Martins Pena. Comédies, vaudevilles, farces, revues, il est l'auteur d'environ deux cents titres, dont *A capital federal* (la Capitale fédérale) ; *O mambembe* (le Théâtre ambulante) ; *A baroneza de Caiapó* (la Baronne de Caiapó). Il reste l'une des figures les plus marquantes du théâtre brésilien.

Le XXe siècle

La Première Guerre mondiale écarte temporairement le Brésil de l'influence européenne et entraîne l'apparition d'une nouvelle dramaturgie. Gastão Tojeiro : *Onde canta o sabiá* (Là où chante le sabiá) ; Armando Gonzaga : *Ministro do Supremo* (Magistrat de la Cour de cassation) ; Oswald de Andrade écrit quelques textes marquants : *O rei de vela* (le Roi de la chandelle) ; *A morta* (la Morte) ; *O homem e o cavalo* (l'Homme et le Cheval). Pourtant, malgré la Semaine d'art moderne de São Paulo, en 1922, les années vingt et trente n'offrent le plus souvent que du théâtre de Boulevard et des [revues](#). Des groupes d'[amateurs](#) vont modifier le panorama : à Rio, le Théâtre Universitaire de Jerusa Camões puis le Théâtre des Étudiants du Brésil, créé en 1938 par Paschoal Carlos Magno, apportent le goût des grands textes internationaux. Leurs efforts sont complétés par le groupe Os Comediantes (les

Comédiens) qui réunit l'écrivain [Rodrigues](#), le metteur en scène [Ziembinski](#) et le scénographe Tomás Santa Rosa (1909-1956). À São Paulo, les mouvements amateurs culminent dans la création, en 1948, par Franco Zampari (1898-1966), d'un grand théâtre à troupe stable, le [Teatro Brasileiro de Comedia](#) (TBC), où jouent les principaux comédiens contemporains de Rio et de São Paulo. Sous la direction de metteurs en scène européens, le TBC représente un théâtre de bonne qualité tendant vers un esthétisme exagéré et montant essentiellement des textes étrangers. Abílio Pereira de Almeida, avec ses comédies satiriques, est le seul auteur brésilien présent au TBC avec une certaine constance.

Les années 1950 voient, en réaction, l'apparition d'un théâtre plus authentiquement brésilien. Outre Nelson Rodrigues, qui commence à écrire à la fin des années quarante et est l'auteur d'*Album de família* (Album de famille) ; *O anjo negro* (L'Ange noir) ; *Perdoa-me por me traíres* (Pardonne-moi pour ta trahison) ; *Boca de ouro* (Bouche d'or), il faut retenir les noms de Jorge Andrade qui incorpore des éléments de la vie rurale au théâtre contemporain : *A moratória* (le Moratoire) ; *O telescópio* (le Télescope) ; *Vereda da salvação* (le Sentier du salut), et de ceux pour qui le théâtre est essentiellement politique, tels [Suassuna](#) dont le théâtre, nourri de folklore et de religion, tend aussi vers le populaire : *O santo e a porca* (le Saint et la Truie) ; *O casamento suspeito* (le Mariage suspect) ; *Auto da Compadecida* (le Jeu de la miséricordieuse), et João Cabral de Melo Neto avec *Morte e vida severina* (1955), pièce qui dénonce la structure oppressive du latifundium et qui ne fut révélée au festival de Nancy que dix ans après. [Guarnieri](#), lui, apporte la thématique de conflits urbains, de l'engagement politique et syndical : *Eles não usam black-tie* (Ils ne portent pas de smoking) ; *Gimba* ; *A semente* (la Semence) ; il participe, à São Paulo, aux côtés du comédien et dramaturge Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) et du dramaturge et metteur en scène Augusto [Boal](#) (1931) à l'action rénovatrice du Théâtre [Arena](#). Ce groupe représente jusqu'au début des années soixante-dix d'abord un théâtre de mise en évidence des conflits sociaux brésiliens puis, à partir du coup d'État militaire de 1964, une opposition politique à la dictature. Dias Gomes : *O pagador de promessas* (la Parole donnée, 1960), où se mêlent structure dramatique de la tragédie classique et une vision sociale du Brésil non exempte de folklore ; à l'écran, l'adaptation d'Anselmo Duarte remporte, en 1962, la palme d'or du festival de Cannes.

Le groupe Oficina, de São Paulo, dirigé par José Celso Martinez Correia et comptant avec les présences de Renato Borghi et de [Kusnet](#), poursuit et développe cette action politique, se lançant dans des mises en scène plus agressives, avec *O rei da vela* et *Dans la jungle des villes*, de [Brecht](#). À Rio, le groupe Opinião, issu des Centres Populaires de Culture dissous par la dictature, regroupe Vianna Filho, Ferreira Gullar, João das Neves, et s'illustre aussi par des spectacles engagés tels qu'*Opinião* (Opinion), *Liberdade, liberdade* (Liberté, liberté).

À São Paulo, Ruth Escobar produit, avec l'aide temporaire du metteur en scène argentin Victor [García](#), un théâtre grandiloquent et baroque dont la thématique et la mise en scène sont autant de protestations contre la situation politique (*le Cimetière des voitures* d'Arrabal ; *le Balcon* de [Genet](#)). Les années 1970 sont une époque d'intense répression politique et de censure (*Calabar* de Chico Buarque, est un des nombreux spectacles interdits). La télévision absorbe alors la plupart des grands comédiens. Des groupes de jeunes, créant leurs propres textes : *Trate-me Leão* (Appelle-moi Lion), ou recourant aux « classiques » (*Ubu roi* de [Jarvis](#), *l'Éveil du printemps* de [Wedekind](#)), proposent alors un théâtre de contestation fondé sur la satire des mœurs et le jeu des acteurs. Une nouvelle génération d'acteurs (Regina Casé, Maria Padilha, Miguel Falabella, Luiz Fernando Guimarães) sort de ces groupes de jeunes et notamment du groupe Astrubal a apporté son trombone, du groupe de l'Éveil ou du groupe du Cabaret.

Dans les années 1980, le théâtre de répertoire s'impose de nouveau, illustré surtout par de grands comédiens qui, pour la plupart, apparurent au cours des années 1950 : Fernanda Montenegro, Lélia Abramo, Tereza Rachel, Tônia Carreiro, Bibi Ferreira, Natália Timberg, Sérgio Britto, Gianfrancesco Guarnieri, Ítalo Rossi, Raul Cortez, Paulo Autran, Paulo Gracindo.

Les grandes lignes directrices des années 1950 et 1960, symbolisées par le Teatro de Arena et le Teatro [Oficina](#) se sont diluées au cours des années 1970. La fin du siècle est marquée par l'apparition de groupes, qui vivent le théâtre comme un projet culturel. On peut citer : le groupe Tapa (la Claque) – d'abord à Rio, puis à São Paulo (dir. Eduardo Tolentino de Araújo) –, qui recherche par la lecture des textes, de nouveaux langages théâtraux ; *Fodidos Privilegiados* (les Foutus Privilegiés) à Rio (dir. Antônio Abujamra, puis João Fonseca) ; Teatro da Vertigem (du Vertige) à São Paulo (dir. Antônio Araújo) travaillant sur l'improvisation collective ; la Cie dos Atores (des Acteurs), dir. Enrique Dias ; *O Galpão* (le Hangar) aux spectacles ludiques dont un *Roméo et Juliette* monté en spectacle de rue ; la Cie do Latão (de l'Insolence), à S. Paulo (dir. Sérgio de Carvalho), qui exploite une ligne de travail brechtienne, héritée d'Arena ; le Teatro do Armazem (de l'Entrepôt) : fondé dans l'État du Paraná, et maintenant à Rio (dir. Paulo de Moraes) ; le Teatro do Anônimo (de l'Anonyme), à Rio (dir. João Carlos Artigos), qui rassemble théâtre de rue, cirque, verve populaire ; *Nós do Morro* (Nous, du Morne) à Rio (dir. Gutti Fraga), créé dans une favela et projeté sur la scène nationale grâce à une production créative ; *Dezequilibrados* (Déséquilibrés) à Rio (dir. Ivan Sugahara), qui recherche de nouvelles propositions esthétiques, influencées, entre autres, par

Thomas. Après la dictature, **Martinez Corrêa**, animateur du Teatro Oficina réorganise, à São Paulo, ses activités théâtrales corrosives remettant en question les limites de la vie petite-bourgeoise au cours de longs spectacles. La fin du XXe siècle et le début du XXIe sont également marqués par le développement des spectacles musicaux mettant en valeur la musique brésilienne populaire. Parmi les nombreux spectacles, on peut retenir une version d'Othello en collaboration avec l'école de samba Estação Primeira de Mangueira : Otelô da Mangueira (Othello de Mangueira) de Gustavo Gasparani.

Dans les années 1980, apparaît un metteur en scène, toujours en activité, Thomas (et son groupe Opéra sec) qui apporte à la scène brésilienne des mises en scène à la fois réduites à l'essentiel et esthétiquement élaborées grâce à des techniques d'éclairage neuves au Brésil, une chorégraphie scénique rythmée par la musicalité des voix et une bande sonore marquante.

La dramaturgie resterait, dans ce panorama actuel, le point faible d'un théâtre toujours très vivant et créatif. À la fin des années 1990 naît, tant à São Paulo qu'à Rio, un mouvement de jeunes auteurs : la Nova Dramaturgia (la Nouvelle Dramaturgie) se manifestant par le biais de réunions, lectures, débats, afin de stimuler la création dramatique.

On retiendra les noms d'auteurs déjà consacrés comme Luiz Alberto Abreu, Maria Adelaide Amaral, Domingos Oliveira, aux côtés de nouveaux talents comme Roberto Alvim, Daniela Pereira de Carvalho, Mario Bortolotto, Samir Yazbek.

Pendant cette même période, un mouvement collectif de théâtre, Arte contra a Barbárie (l'Art contre la Barbarie), mobilise la classe théâtrale – à côté d'une autre organisation puissante, la Cooperativa Paulista de Teatro (la Coopérative de Théâtre de São Paulo) – et fait pression sur les autorités de la ville et de l'État pour obtenir des lois d'aide au développement théâtral.

La production est essentiellement à la charge de comédiens comme Alexandre Borges, Andréa Beltrão, Antônio Fagundes, Bruce Gomlewski, Clarice Niskier, Cláudia Abreu, Débora Bloch, Diogo Vilela, **Fernanda Montenegro**, Guida Vianna, Gustavo Gasparani, **Rossi**, Júlia Lemmertz, Maria Padilha, Marieta Severo, Marília Pera, Miguel Falabella, **Britto**, Carreiro, Vera Holtz et de metteurs en scènes dont Aderbal Freire Filho, **Haddad**, Antônio Abujamra, Celso Nunes, Christiane Jatahy, Thomas, **Ratto**, Ulysses Cruz. Les groupes précédemment cités sont également responsables de leur production.

Aides de l'État

Le Serviço Nacional de Teatro (Service national de théâtre, SNT), organe officiel, met sur pied, dès la fin des années trente, un système de subventions accordées aux compagnies théâtrales. Pendant la dictature, le directeur du SNT, Orlando Miranda, se maintient adroitement à la limite de l'indépendance politique ; cette orientation s'accroît même dans les années soixante-dix : elle permet, dans une période de répression violente, la survie de nombreuses troupes de jeunes et une poursuite de l'expression théâtrale. La Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fondation nationale des arts scéniques, FUNDACEN) remplace depuis 1987 l'Instituto Nacional de Artes Cênicas (Institut national des arts scéniques, INACEN), substitut, pour sa part, du SNT à partir de 1981.

Le SNT mène, en outre, une politique de rachat de théâtres en difficultés (Dulcina, Cacilda Becker à Rio, Kusnet, Maria della Costa à São Paulo) pour en faire des salles subventionnées. Collaborent à cette action certains gouvernements d'États qui construisent des espaces neufs (théâtres Guaíra, à Curitiba, Villa Lobos, à Rio). Le SNT ayant toutefois des pouvoirs et des moyens d'action limités, un certain nombre de théâtres sont détruits, dans les années soixante-dix (à Rio : le théâtre Santa Rosa ; à São Paulo : les théâtres Bela Vista, Leopoldo Fróes, Treze de Maio).

Des concours de dramaturgie (professionnel, universitaire, pour adultes et pour enfants) et de monographies sont organisés par le SNT, l'INACEN et la FUNDACEN : ils apportent au gagnant, outre le prix, une subvention de montage, la publication de l'œuvre et une publicité parfois importante.

Des prix sont attribués chaque année : ils récompensent les meilleurs participants (dans les catégories spectacle, textes, mises en scène, scénographies, musiques de scène, meilleur comédien). Les prix les plus prisés sont : le prix Molière, décerné par Air France, le prix Mambembe, le prix Governador do Estado de São Paulo, ainsi que celui de l'Associação paulista de críticos teatrais (APCT).

Sous le nom de campanha das kombis (campagne des kombi), le SNT/INACEN subventionne chaque année en décembre – mois creux des théâtres – une campagne de vente de billets à prix réduits au moyen de camionnettes kombi circulant dans les principales capitales. Il subventionne aussi, en fin de carrière, des spectacles ayant obtenu un grand succès et permet une temporada popular (saison à des prix populaires) amenant ainsi un surcroît de public au théâtre.

Pendant les années cinquante, comme les États-Unis et la France, le Brésil connaît un mouvement de décentralisation du théâtre. À Recife, à Belém, à Porto Alegre, à Salvador de Bahia et dans d'autres capitales d'État sont créées des troupes et des écoles. L'une des plus réputées est l'école de théâtre de

l'université de Bahia, fondée en 1956. Centre culturel important de niveau national jusqu'aux années soixante, elle réunit des metteurs en scène étrangers et des comédiens brésiliens d'origine diverse. Le cinéaste bahianais, animateur du Cinéma Novo, Glauber Rocha, fait jouer dans ses films des comédiens formés ou ayant travaillé dans cette école, comme Othon Bastos, Helena Inês et Mário Gusmão. Un groupe d'ex-étudiants constitue la compagnie Teatro dos Novos et fonde le Théâtre Vila Velha, en 1965. Parallèlement, à Curitiba, l'apparition du Théâtre Guaíra allait consolider ce mouvement de décentralisation du théâtre brésilien de la fin des années soixante.

Aujourd'hui, l'absence de théâtres hors des grands centres urbains est moins caractéristique que leur groupement dans les quartiers résidentiels ou du centre-ville. En outre, Rio et São Paulo sont les seules capitales à posséder une trentaine de salles en activité régulière. Il faut toutefois inclure dans ce nombre les théâtres subventionnés et les salles d'associations culturelles. Le nombre des salles a cependant subi une certaine régression dans les années soixante-dix.

La grande majorité du public est composée par la bourgeoisie riche, la classe moyenne et les étudiants. Les enfants constituent également, les samedis et dimanches en matinée, un public stable sur lequel les producteurs peuvent compter. L'absence quasi totale de décentralisation des salles et les prix pratiqués limitent la fréquentation des théâtres aux couches aisées de la population, excluant les habitants des banlieues éloignées et des villes satellites des grands centres.

En 1978, le Congrès brésilien réglemente les professions liées au spectacle. Il existe, actuellement, trois syndicats d'artistes et de techniciens du spectacle ayant leur siège dans trois capitales : Rio, São Paulo et Salvador de Bahia. Depuis la loi de 1978, la formation professionnelle des artistes et des techniciens du théâtre est assurée par des cours universitaires et techniques qui suivent à peu près le modèle nord-américain.

Les lois d'encouragement à la production théâtrale (leis de incentivo teatral) permettent des réductions d'impôts sur le revenu des entreprises investissant dans ce domaine. La loi Sarney (2 juillet 1986), amendée par la loi Rouanet (loi 8 313 du 23 décembre 1991) est toujours en vigueur. Aux yeux de certains, ces lois constituent pour l'État une manière de se dédouaner et de réduire les aides nécessaires à la culture. Quant aux investissements des entreprises, ils se reportent généralement sur le théâtre dit commercial.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- O anjo pornográfico , a vida de Nelson Rodrigues, Ruy Castro, São Paulo : Companhia das letras, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37321722r>
- Arthur Azevedo , a palavra e o riso, Antônio Martins, São Paulo : Perspectiva, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb352114797>
- O Teatro brasileiro moderno , Décio de Almeida Prado, São Paulo : Perspectiva, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36203392k>
- Nelson Rodrigues , dramaturgia e encenações, Sábato Magaldi, São Paulo : Editora perspectiva, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42232229g>
- Théâtre de l'opprimé , Augusto Boal, Paris : la Découverte, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361450999>
- O Teatro no Brasil , da colônia à regência, Lothar Hessel, Georges Raeders, Porto Alegre : Universidade federal do Rio Grande do Sul, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb356413705>
- Panorama do teatro brasileiro , Sábato Magaldi, São Paulo : Global, 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37323288s>

Rédacteur(s)

[R. ROUX](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe du Sud et Amérique latine](#)
Zone(s) géographique(s) : Brésil

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Anchieta Na vila da Victória Na festa de São Lourenço Botelho de Oliveira (M.) Amor, enganos y celos Costa (C.M. da) Silva (A.-J. da) O Parnasso obsequioso Gonçalves de Magalhães Santos (J.C. dos) Antônio José ou o poeta e a Inquisição Martins (J.) Pena (M.) Molière Aristophane Os dous ou o inglês maquinista As desgraças de uma criança Os três médicos O juiz de paz na roça Itaminda ou o guerreiro de Tupã Vitiza ou o Nero de Espanha Dias (G.) Leonor de Mendonça Macedo (J.M. de) Moreninha (a) O Novo Otelo Amor e Pátria Alencar (J. de) Rio de Janeiro verso e reverso Asas de um anjo (as) Mãe O Demônio familiar Abreu (C. de) Azevedo (Al. de) Alves (C.) Assis (M. de) Camões e Jau Mácario Gonzaga ou a Revolução de Minas Quase ministro Não consultes médico Lição de botânica França Júnior Dous proveitos em um saco Maldita parentela As doutoras Caiu o ministério A Capital Federal Mambembe (o) Baroneza de Caiapó (a) Ziembski (Z.M.) Rodrigues (N.) Tojeiro (G.) Gonzaga (A.) Andrade (O. de) Camões (J.) Magno (P.C.) Santa Rosa (T.) Zampari (F.) Pereira de Almeida (A.) Onde canta o sabiá Ministro do Supremo Rei de vela (O) Morta (a) Homem e o cavalo (o) Guarnieri (G.) Boal (A.) Suassuna (A.) Andrade (J.) Cabral de Melo Neto (J.) Vianna Filho (O.) Gomes (D.) Álbum de família Anjo negro (o) Perdoame por me traíres Boca de Ouro Moratória (a) Telescópio (o) Vereda da salvação Santo e a porca (o) Casamento suspeito (o) Auto da Compadecida Morte e vida severina Eles não Usam Black Tie Gimba Semente (a) Pagador de promessas (o) Kusnet (E.) Brecht (B.) Martinez Correia (J.C.) Borghi (R.) Dans la jungle des villes Ferreira Gullar Neves (J. das) Opinião Liberdade, liberdade Garcia (V.) Arrabal (F.) Genet (J.) Escobar (R.) Cimetière des voitures (le) Balcon (le) Jarry (A.) Wedekind (F.) Buarque (C.) Casé (R.) Padilha (M.) Falabella (M.) Guimarães (L.F.) Calabar Trate-me Leão Ubu roi Éveil du printemps (l') Montenegro (F.) Abramo (L.) Rachel (T.) Carreiro (T.) Ferreira (B.) Timberg (N.) Britto (S.) Rossi (I.) Cortez (R.) Autran (P.) Gracindo (P.) Araújo (E.T. de) Abujamra (A.) Fonseca (J.) Dias (E.) Carvalho (S. de) Moraes (P. de) Artigos (J.C.) Fraga (G.) Sugahara (I.) Thomas (G.) Corrêa (M.) Otelo da Mangueira Roméo et Juliette Abreu (L.A.) Amaral (M.A.) Oliveira (D. de) Alvim (R.) Carvalho (D.P. de) Bortolotto (M.) Yazbek (S.) Borges (A.) Beltrão (A.) Fagundes (A.) Gomlewski (B.) Niskier (C.) Abreu (Cl.) Bloch (D.) Vilela (D.) Vianna (G.) Gasparani (G.) Lemmertz (J.) Severo (M.) Pera (M.) Carreiro Holtz (V.) Filho (A.F.) Haddad Nunes (C.) Jatahy (C.) Ratto (G.) Cruz (U.) Miranda (O.) Bastos (O.) Inês (H.) Gusmão (M.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-bresil>