

Despindo o *Vestido de noiva*:

Investigação sobre a Historiografia Teatral Brasileira

THIAGO HERZOG*

Desde os anos 1970, diversos estudos relativos à História Cultural são realizados na Europa e nas Américas. O tema ganhou bastante importância e força, tanto que Revel diz: “há uma geração a história cultural ocupou um lugar dominante na produção” (2009, p. 98), no final da primeira década de 2000, referindo-se aos anos 1980 e 1990. Nestes trabalhos, os autores procuram discutir as noções de Arte e Cultura e de que forma noções se relacionam com a História, repensando uma série de paradigmas anteriormente propostos.

Os grandes assuntos dessa História Cultural são o Teatro, a Literatura, a Dança, as Artes Plásticas, a Música e tudo que o homem produz em termos de Arte. Assim, Cultura e Arte se tornam sinônimos para esses autores, e os métodos sociológicos e antropológicos, as matrizes da construção de uma nova metodologia que compreenda as questões que eles colocam.

Os historiadores, dessa maneira, procuram construir uma análise que envolva o contexto político social, mas também os contextos de produção, a biografia do artista, noções de recepção, numa tentativa de reconstruir o período e o olhar sobre a Arte que se impunha no momento pesquisado e/ou do artista em particular. Revel em seu *Proposições* diz sobre o assunto:

Mais do que entender a lista, pode ser útil neste ponto identificar os pontos essenciais em torno dos quais se elaborou um novo questionário de História Cultural, que privilegia a abordagem pelas práticas daquele que, durante muito tempo, esteve preferencialmente interessada pelos sistemas.

* THIAGO HERZOG cursa o bacharelado e a licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. Foi bacharelado em Artes Cênicas – habilitação em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, onde foi Editor-Assistente e Assistente de Pesquisa do periódico *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro.

Uma primeira constatação parece impor-se: os historiadores aventuram-se com menos frequência que antes em analisar as totalidades culturais. (2009, p. 124)

Eles procuram compreender as diferentes noções de Arte, o que é importante, o que é valorizado ou desvalorizado, a quem cabe esse papel e como nascem determinados tipos de artistas. Isso provoca uma série de estudos muito diferentes a partir de vários objetos culturais. Cada objeto cultural irá indicar uma gama de caminhos por onde o historiador poderá e deverá percorrer, bem como as fontes que serão importantes na sua análise. Cada objeto, portanto, se torna um estudo particular.

Greenblatt, um dos principais nomes teóricos dessa História Cultural, tem como uma de suas preocupações fundamentais entender a partir dessas noções externas a obras, a noção de Arte do período, do lugar, do artista. As relações de produção em Arte que se colocam em vigor. O que uma determinada época valoriza ou desvaloriza como cânone. Quais os fatores internos e externos que fazem com que uma determinada Obra de Arte, um determinado texto, sobreviva ou não através dos tempos. As perguntas que devem ser feitas pelos historiadores são novas e devem ser definidas pelo caso particular estudado.

Outro aspecto que chama atenção de Greenblatt é o uso político dos cânones, que descarta determinados livros, temas e objetos culturais e valoriza outros, segundo as necessidades políticas e sociais. Discute o porquê de determinados autores, textos e obras terem sido tratados como fundamentais, sejam eles os próprios objetivos, os autores, os textos considerados definitivos sobre os temas estudados ou os próprios temas considerados relevantes para o estudo dos historiadores.

Uma questão importante é a do juízo de valor, segundo o autor, é impossível e mesmo indesejável uma interpretação que se pretenda neutra, pois também as interpretações e análises são feitas a partir de uma construção individual de referências do presente. O historiador, nesta forma analítica, se torna mais um agente do texto ou obra. O importante talvez seja deixar claro o lugar de onde o historiador fala, de onde ele produz a sua construção histórica.

E isso serve tanto para quem produz agora como para análise de textos anteriores, pois outros autores, mesmo que não assumidamente, segundo ele, também analisam os objetos a

partir de um lugar, de um momento histórico que tinha determinados valores, determinadas formas de pensar, além da formação individual do autor.

E, ainda, esse autor propõe olhar de uma maneira problematizada para os cânones, buscando o porquê da escolha de determinadas obras, autores, objetos como fundamentais e, portanto, de onde o autor fala e por que ele defende determinados discursos, de forma a criarmos um novo olhar para o que se constrói em História Cultural.

O Teatro é umas das pernas fundamentais da produção cultural humana. Sua Historiografia tem dados muito particulares que dialogam com o momento, o período e a construção cultural e de noção artística de determinada época.

Segundo os principais historiadores teatrais brasileiros, Décio de Almeida Prado¹, Sábato Magaldi² e Gustavo Dória³, o Teatro das primeiras décadas do século XX foi um importante meio de comunicação da população da cidade do Rio de Janeiro e do resto do Brasil, considerando que a capital ditava o modelo de produção artística do país. Seja na exposição das notícias diárias, ao qual somente rivaliza com os jornais impressos e mais tarde o rádio, ou na categoria de ponto de encontro de diversas camadas da população. Além de ser uma das principais diversões da capital.

Esse Teatro é apontado como portador de grandes especificidades que o diferenciariam como produção. Tendo como base um repertório de revistas, burletas e comédias de costumes, tinha como alguns de seus focos principais se voltar para o trabalho atorial e para a utilização desses gêneros, por serem bastante populares.

Era um Teatro baseado em convenções, apoiado em longas tradições teatrais medievais e modernas, mas com misturas e desenvolvimentos próprios que o diferenciam do que era produzido no resto do mundo.

No fim da década de 1930, chega ao país o ator e diretor polonês Zbigniew Ziembinski. Com toda sua larga experiência em Teatro, associa-se ao grupo *Os comediantes* e auxilia na montagem de alguns textos estrangeiros.

Mas é a partir da procura de um novo autor nacional, que será permitido a Ziembinski levar *Os comediantes* ao conhecimento do público e a apontar diretrizes para

¹ **Décio de Almeida Prado** (1917-2000). Crítico jornalístico, ensaísta, professor universitário, pesquisador e historiador de teatro.

² **Sábato Magaldi** (1927-). Crítico jornalístico, professor universitário, pesquisador e historiador de teatro.

³ **Gustavo Dória** (1910-1927). Crítico jornalístico, escritor, professor, historiador de teatro e tradutor.

um novo Teatro florescer no Brasil. Esse autor é Nelson Rodrigues com seu texto *Vestido de noiva*.

E, em 28 de dezembro de 1943, estreia, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo que seria considerado um marco do Teatro Nacional, fundando o que é chamado de “Teatro Brasileiro Moderno”, um período cênico que se estende até as décadas de 1960 e 1970, segundo as leituras tradicionais. Vastamente estudado, esse espetáculo é considerado um símbolo de um novo tipo de cena, tendo se tornado fundamental para a compreensão da produção no século XX e mesmo do Teatro Brasileiro como um todo. Uma onda renovadora se espalha pelo país.

Paralelamente a esse teatro, a Crítica Teatral Jornalística dos anos 1920 e 1930 se construía de forma a servir bem ao gosto da época e existia para reafirmar, segundo historiadores, os seus valores mais profundos. Era uma crítica escrita principalmente por literatos e autores teatrais que se utilizavam dos textos também como forma de autopromoção.

Na década de 1940, inspirados pelas novas possibilidades que o Teatro vinha colocando, a partir da importação dos valores estéticos da Europa do início do século XX, jovens críticos promovem uma mudança no que diz respeito à forma de análise e aos elementos que deveriam ser contemplados, cotejados e aprofundados na escrita.

Estes críticos, portanto, estavam extremamente comprometidos com a renovação teatral e procuram novas maneiras de analisar os espetáculos partindo de pressupostos mais conectados com essas propostas.

Os principais nomes dessa geração são Gustavo Dória, Sábato Magaldi (ainda atuante) e Décio de Almeida Prado. E estes mesmos nomes, ainda se propuseram a construir uma Historiografia Teatral Brasileira que abrangesse toda a História do país⁴, e que se coloca a justificar a superioridade do Teatro Moderno, pelo desejo da construção de uma literatura técnica e acadêmica sobre Teatro, de forma a propagar o fazer Teatral de tipo novo. Seus textos são considerados o que há de mais absoluto construído sobre a História do Teatro Brasileiro.

Obviamente há novos trabalhos fundamentais, principalmente os que estudam os diferentes períodos desvinculados da necessidade de uma construção de um panorama que abarque uma longa duração histórica. Ou seja, trabalhos que não se esforçam em construir

⁴ Isso é mais perceptível nos esforços de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

linhas evolutivas, como os de Maria de Lourdes Rabetti e de Evelyn Furquim Werneck Lima, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO. A primeira estuda o cômico nacional e a segunda pesquisa rupturas e continuidades no Teatro dos anos 1940.

Críticas começam a ser realizadas quanto a esta noção de nascimento de um Teatro nacional com *Vestido de noiva* e na caracterização valorativa negativa que o Teatro antes desse espetáculo recebe desses autores. Como exemplo de crítica, temos o trabalho da historiadora Cláudia Braga, que em seu artigo *Tradição teatral brasileira antes de 1940*, publicado na revista *O percevejo*, sentencia:

Ainda que não compatível com o gosto da nossa elite pseudo-intelectualizada, o Teatro Brasileiro (ainda bem!), já existia antes de 1941, com os autores, atores e companhias profissionais que, na mais pura tradição do fazer teatral, estiveram ligados aos assuntos nacionais que em cena eram representados, discutidos e, sobretudo, criticados, através dos gêneros mais tradicional dentre todos os explorados pela Dramaturgia Brasileira anterior aos 'auspiciosos' anos 40: das diversas questões que agitaram o meio intelectual ligado a dramaturgia na Primeira República, uma das principais era a possível superioridade numérica das apresentações de Teatros Musicados sobre os Dramas e a sua preferência ao gosto popular.

...

A questão é que havia um imenso preconceito da nossa 'elite pensante' contra as formas artísticas mais populares, como se o Brasil que se quisesse ver representado fosse apenas aquele criado idealmente (e 'francesamente') literatura, por exemplo, de Alencar, de modo a esconder o Brasil mais vasto, porém certamente mais vivo, retratado por Azevedo. (2001/2002, p. 136)

Ao concluir seu artigo, Claudia Braga, mantendo a posição crítica à leitura da História do Teatro tradicional, se colocará alinhada com a problematização dessa Historiografia e apontará o que pode ser um guia de discussão sobre o assunto:

Finalizando, se devemos considerar a relevância do contato com os profissionais de Teatro europeus aqui chegados a partir de 1940, sua importância deve ser, entretanto, relativizada. O intercâmbio produzido pelo seu estabelecimento no Brasil foi, certamente produtivo para o Teatro Brasileiro, porém não tão radical quanto nos quis fazer acreditar a 'crítica especializada' que, lamentavelmente, em pouquíssimas conseguiu perceber a riqueza

da tradição teatral popular brasileira anterior aos 'auspiciosos' anos 40. (p. 146)

Mas, esse discurso, produzido pelos três autores citados, ainda é bastante utilizado no que se produz hoje em Historiografia Teatral. Portanto, ao se deparar com essa posição de Claudia Braga e com os apontamentos de Stephen Greenblatt, percebe-se a necessidade de caminharmos fundo na problematização dos cânones da História Teatral Brasileira.

A partir de uma análise acurada e da problematização desses autores podemos compreender sua lógica discursiva, o que é desvalorizado ou valorizado e a presença ou não dos preconceitos apontados pela autora citada. Ou seja, entender o lugar de onde escrevem. Assim, poderemos construir uma Historiografia de perfil contemporâneo, onde o olhar teatral se faz menos dos anos 1940, 1950 e 1960, mas, sim, do novo milênio, que pode checar as indicações desses antigos esforços, mas está livre para construir leituras de objetos culturais a partir de novos lugares.

Considerando aqui, que o Teatro Contemporâneo nasce na problematização do Teatro Moderno, a Historiografia Contemporânea, que ainda está engatinhando, pode nascer da problematização dos escombros da Historiografia Moderna no que diz respeito ao Teatro Nacional.

As indagações que Greenblatt e os historiadores culturais, portanto, colocam para as formas tradicionais de análise cabem perfeitamente para esses autores. E, em Teatro, não temos grandes alterações nesses estudos desde os esforços que foram realizados por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória, que iniciam seus estudos os anos 1940, e escrevem as chamadas versões definitivas nos anos 1980 e 1990 (no caso de Sábato Magaldi, ainda vêm se, atualizando).

Vestido de noiva significou para esses construtores da História do Teatro Brasileiro o “marco zero” de um novo tempo. O que se coloca como questão aqui, não é a sua definição como uma peça que rompa com formas teatrais anteriores a ela. Está mais do que comprovado que novos valores se colocam em jogo com esse espetáculo, que não faziam parte do que era considerado importante para o nosso Teatro até o momento. E, ainda, que esses valores se mostraram capazes de se afirmar como a linha dominante, não necessariamente de forma pura, de produção, naquilo que foi feito posteriormente à sua estreia, pelo menos até os anos 1960, o que também foi largamente avaliado.

Os três principais autores dessa Historiografia são, sem dúvida alguma, Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória e Sábato Magaldi, e suas produções mais importantes se chamam *Teatro Brasileiro Moderno*, *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes* e *Panorama do Teatro Brasileiro*, respectivamente. E, os três têm como característica comum elencar *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e sua montagem, em dezembro de 1943, pela companhia *Os comediantes*, dirigidos pelo polonês Zbigniew Ziembinski, como marco divisório do Teatro Brasileiro. Eles escrevem a História da nossa Cena separando o antes e o depois da noite de estreia do espetáculo.

Pela importância referencial e pela valorização que eles dão ao espetáculo é possível estabelecer, ao estudar o que escreveram sobre ele, o projeto estético ao qual esses autores estão vinculados e que constrói a noção analítica que propõem em sua Historiografia.

No sentido geracional, os três começam seu trabalho profissional no mesmo período e de alguma maneira, sejam como atores, diretores, autores ou entusiastas, estão vinculados à onda reformadora dos anos 1940.

No caso de Sábato Magaldi, há muito claramente a importação de um modelo de crítica teatral que procura entender se determinado espetáculo é ou não bem feito, dentro de uma noção de unidade, texto rebuscado, aprofundamento psicológico, interpretação pesquisada, cenário, figurino e iluminação coerentes, que não por acaso eram as noções de qualidade colocadas pelos renovadores, para a análise histórica. E isso faz com que se construa um modelo de Teatro correto e um modelo de Teatro “errado”, ou bem ou mau feito. E o modelo é *Vestido de noiva*.

Tudo que está fora desse modelo ele vai valorizar como negativo. Isso ele faz, se afastando do que costuma ser proposto para um historiador, fugir de uma avaliação qualitativa dos eventos enunciados, para que não se construa um estudo que induza a avaliar as épocas por comparação anacrônica e não por suas especificidades.

Mas, da mesma maneira que o Teatro Moderno nasceu da propaganda negativa do Teatro Comercial, assim nasce a Historiografia que ele escreve, negando a importância histórica dos atores do Teatro Comercial Magaldi escreve um texto repleto de análises valorativas, muito distantes de uma produção acadêmica tradicional. Mesmo assim, Sábato foi um importante professor universitário brasileiro, o que de alguma maneira respaldou os seus gostos.

Já na abertura do livro, ele fartamente ressalta, como podemos ver abaixo, a importância de *Vestido de noiva*, para o Brasil, como modelo de Teatro:

As técnicas modernas de encenação foram introduzidas no Brasil em 1943, por Ziembinski, um polonês. Só nessa data conhecemos a fórmula posta em prática há algumas décadas de subordinar-se o conjunto do espetáculo à visão unitária do diretor. Empregamos pela primeira vez recursos variados de iluminação, cenário ao gosto estético atual e a liberdade expressiva dos numerosíssimos contemporâneos. A peça – Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues, autor brasileiro – favorecia a experiência, na sua decomposição em vários planos, libertava o nosso palco da tradicional sala de visitas para inscrevê-lo sob o signo das novas correntes estrangeiras. A benéfica influência de Ziembinski, num pós-Guerra, em que muitos talentos não enxergavam a recuperação europeia, abriu o caminho para que perto de uma dezena de diretores estrangeiros viesse colaborar com as nossas companhias profissionais. (MAGALDI, p. 14)

Como podemos ver, ele faz essa leitura de uma forma exagerada que é bem conhecida por quem lê as críticas de Sábato: cheia de qualificações, como melhor e pior, importante ou desimportante; e com adjetivos e superlativos salpicados no texto.

Gustavo Dória por sua vez tem a pretensão de fazer um relato do Teatro Moderno e o faz sem nenhuma vontade de esconder que é o Teatro que ele acredita como válido. Ele não tem a intenção de escrever uma produção Historiográfica “científica”, o que quer é relatar o seu tempo, homenageando seus heróis e amigos. Lembrando na introdução que a obra é uma homenagem “a quem lutou e luta por fazer um Teatro de **bom padrão**, num ambiente em que as dificuldades, por vezes, são quase insuperáveis” (1975, p. 2).

Décio de Almeida Prado, mesmo concordando com a visão dos autores anteriores, se esconde atrás de uma capa pretensamente científica, onde procura incluir as necessidades que a Academia exige, no discurso historiográfico que ele propõe. Mas, a partir, de um exame detalhado, percebemos os momentos em que as noções de gosto sobrepujam o teor científico.

Como é possível analisar, a noite de 28 de dezembro de 1943, para ele, deveria ser a nova escola teatral, a referência maior de qualidade, sucesso e agitação:

*A missão, porém, já parecia agora outra: conter nos limites mais severos do profissionalismo a flama amadora, traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas, evoluir das temporadas fortuitas para a continuidade das companhias permanentes. O Teatro não podia viver numa perpétua festa, num estado de exaltação nervosa que exigia demais de todos, atores, críticos e espectadores. Os próprios Comediantes tentarão a transição em 1946, não chegando a encontrar o ponto de equilíbrio que lhe permitisse capitalizar o sucesso de bilheteria e de agitação, para não falar no artístico, obtido com a montagem de peças Desejo (Desire under the elms, de Eugene O'Neill), ou com remontagens de Vestido de noiva, sempre sob a direção **inspirada** de Ziembinski. (2001, 41)*

Dessa maneira, percebemos que essa Historiografia é completamente tendenciosa e valorativa, no sentido de que tenta tornar um Teatro Comercial, vinculado às classes mais carentes, como um Teatro de “menor valor”, inclusive no sentido histórico, em contraponto, há um “verdadeiro” Teatro, que, importado da Europa Moderna, coaduna-se com os valores das civilizadas e intelectualizadas classes médias, que não se veem em cena.

Nesse projeto de renovação, a Historiografia tem um papel fundamental no sentido de popularizar e academicizar a superioridade desse Teatro, sem de fato, construir um discurso profundo que justifique a opção por esse modelo. A única justificativa é apreço, o gosto e o caráter geracional.

Ao construirmos esta análise, percebemos, também, que *Vestido de noiva* foi mais importante na construção dada pelos historiadores do que de fato um evento marcante para a população do Rio de Janeiro de 1943. Embora lá contivesse os todos germens desse possível Teatro nascente, isso ficou inicialmente circunscrito ao grupo de renovadores cariocas. Sua popularização vai se dando através dos tempos até se tornar uma unanimidade não discutida.

A escolha de *Vestido de noiva* se fez provavelmente porque é o primeiro texto brasileiro com tema voltado para classe média, com profundidade psicológica (pois tratava do inconsciente), um drama e com especificidades cênicas que o impediam de ser montado segundo as antigas convenções. Isso tudo, aliado a direção de um europeu que traria as técnicas novas diretamente da fonte, mas adaptadas à realidade da classe média carioca através da dramaturgia. Essa montagem foi a primeira a convergir tantos dados caros aos renovadores, que queriam provar a possibilidade de “nacionalizar”, com um texto brasileiro, a cena moderna europeia.

A construção da montagem como modelo, portanto, parte da vontade de se fazer divulgar uma ideologia cênica. De popularizar uma paixão. De criar mitos que representem o sonho dos renovadores. *Vestido de noiva* é uma bandeira criada pela Historiografia de forma a chamar a atenção do público ao que eles vinham construindo. Ainda, se considerando que os autores não fazem em seus livros uma análise do espetáculo de fato, apontando suas características e suas questões. Mas proclamam o seu pioneirismo com pouca investigação.

Assim, ao utilizarmos esses autores como fontes de estudos contemporâneos não podemos perder de vista o fato de existir uma pretensão por trás das escolhas por eles realizadas. Dessa maneira, temos que desvendar o preconceito velado às formas de Teatro que representem o gosto e espelhem valores de outros grupos sociais, construindo novas leituras

históricas. Mesmo que não abandonando totalmente as propostas e leituras feitas por nomes tão importantes e tão investidos em construir um Teatro Brasileiro forte, sério e conhecido.

Ao despir *Vestido de noiva*, compreendendo que seu entendimento tradicional parte dos esforços de determinados pensadores em comprovar a superioridade de um modelo, o que pode ser, e está sendo aqui, desconstruído, realizamos um trabalho de História Cultural Contemporânea, no sentido proposto pelos Historiadores Culturais, onde analisamos o projeto estético de uma geração e suas manifestações em diferentes áreas construindo um novo arsenal de análises e motes para futuras pesquisas.

Dessa maneira, *Vestido de noiva* pode ser visto como um objetivo representativo de determinados valores estéticos, e sua escolha como mito se circunscreve a uma geração e uma escola estética. Mas, não pode ser considerado, como pretende a Historiografia, o símbolo maior do Teatro Brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

DÓRIA, Gustavo. *O Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DOSSE, François. Geoge Duby, o historiador da globalidade. In: *História à prova doTempo*. São Paulo: UNESP, 2001. Editora Mackenzie, 2004.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GREENBLAT, S. e GALLAGHER, C. *A Prática do Novo Historicismo*. São Paulo: EdUSC, 2005.

_____. *O Novo Historicismo: ressonância e encantamento*. Estudos Históricos, v.4, 1991.

_____. *What Is the History of Literature? Critical Inquiry*, Vol. 23, No. 3. Sprin: Front Lines/Border Posts 1997: 460-481.

ARIÈS, Phillipe. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério F. da (orgs.). *Nova História em Perspectiva (Vol. 1 - Propostas e Desdobramentos)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1996.

_____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão.

REVEL, Jacques. *Cultura, Culturas: Perspectivas Historiográficas*. In: *Proposições: ensaios de História e Historiografia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

STEPHENS, Mitchel. *Profile of Stephen Greenblatt - The Professor of Disenchantment*. San Jose Mercury: West magazine, March 1, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *Crítica a Vapor – a Crônica Teatral Brasileira na virada do século XX*. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, págs. 53-90.

Periódicos

Dionysos. Os comediantes, nº 22. Rio de Janeiro, SNT/MEC, dezembro, 1975.

Dionysos. Teatro Brasileiro de comédia, nº 25. Rio de Janeiro, SNT/MEC setembro, 1980.

O percebejo: revista de Teatro, crítica e estética, ano 9/10, nº 10/11. Teatro Brasileiro nos anos 40 e Os festivais de Teatro Amador no Brasil. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001/2002.

Sites

s/d. DÓRIA, Gustavo. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em:

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARTE

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

s/d. MAGALDI, Sábato. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

OLINTO, Heidrun Krieger. Historiografia (literária) entre passado e presente. IN.: *Site do grupo de trabalho em História da Literatura da Associação nacional de pós-graduação e pesquisa em Letras e Linguística*. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/gthistoria/olinto.php>. Data de acesso: 09 de Outubro de 2012.

s/d. PRADO, Décio de Almeida. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

s/d. ZIEMBINSKI. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.