

**Aprendizado atorial em âmbito familiar:
paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil**
ANGELA DE CASTRO REIS ¹

Habitualmente associada ao universo circense, a formação pelo aprendizado familiar é de grande importância na história do teatro brasileiro, no século XIX como ao longo do século XX. “A família, portadora de saberes e práticas presentes na memória preservada de seus antepassados” (TELLES, 2009: 92), fez parte não apenas da construção do circo no país como também do nosso teatro.

Antes da Escola Dramática Municipal (atual Martins Pena, no Rio de Janeiro), primeira escola de teatro fundada no Brasil, em 1908, não havia uma educação teatral formal, sendo o aprendizado profissional dos atores e atrizes feito por meio da prática e pela formação familiar (sendo essa também prática):

A formação atorial familiar é responsável pelo aprendizado artístico inicial que vai sendo aprimorado no enfrentamento com o fazer teatral, ou seja, assimilando técnicas de atuação pela vivência atorial em cada montagem e não de um conjunto de conhecimentos formalizados a priori. Mesmo no caso dos atores que se especializavam em tipos, a testagem e a afinação deste aprendizado ocorre na cena diante do espectador (TELLES, 2009: 92)

Vários são os exemplos de dinastias de trabalhadores do palco no teatro brasileiro, em que membros de diversas gerações compartilharam uns com os outros o exercício da cena, sendo avôs, avós, pais, mães, tios e tias os primeiros companheiros de atuação de atores e atrizes célebres: Zilka Salaberry e Lourdes Mayer, cuja mãe (Luisa Nazareth), avó (Ângela Dias) e avô (Cândido Nazareth) eram atores; Dulcina de Moraes, pertencente à terceira geração de uma família teatral, que ainda se estendeu por mais uma geração; Bibi Ferreira, neta, sobrinha e filha de artistas não só do teatro como também do circo; Marília Pêra, de igual modo neta, sobrinha e filha e também irmã e mãe de atores. Em todos esses casos,

acontece em cena um processo curioso de recriação de pessoas novas sobre pessoas velhas, o novo sobre o extremamente conhecido, como se não fossem parentes chamados a compartilhar experiências que nada têm a ver com as demais, divididas em comum. O que é bem diferente de contracenar com colegas que sejam apenas colegas ou até mesmo mais do que isto, colegas que sejam amigos chegados. Todos os que já viveram esta rara ocasião de

¹ UFBA (na UNIRIO por Acordo de Cooperação Técnica)/ Doutora em Teatro pela UNIRIO

intimidade cênica sobre intimidade familiar garantem que é um prazer duplicado (VIOTTI, 2000: 133).

A tradição do aprendizado familiar, facilmente encontrável em muitos momentos importantes do teatro mundial, como a *Comédia dell'Arte*, e mantida até hoje pelo circo, começou a ser substituída na Europa pela implantação de novas estruturas teatrais a partir do fim do século XIX. No Brasil, embora a manutenção destas estruturas tenha permitido a permanência da tradição familiar até boa parte do século XX, a regulamentação da profissão de ator na década de 70 trouxe novas exigências para a formação deste tipo de profissional; concomitantemente, o declínio das companhias também abalou este modelo de aprendizado que, embora tenha praticamente desaparecido, ainda ecoa na cena teatral brasileira.

A presente comunicação é o primeiro resultado de uma pesquisa recentemente iniciada que investiga o acervo atorial das famílias Pera e Ferreira, averiguando não apenas os modos de atuar de dois de seus mais destacados membros, Marília Pera e Bibi Ferreira, como principalmente os mecanismos de transmissão e aprendizado da ética e do ofício no palco. Várias são as possibilidades de abordagem desse objeto: há uma interface importante entre a cena e o ensino do teatro, não apenas na questão mais evidente do aprendizado da profissão pelas duas atrizes a partir da prática compartilhada com os parentes, como também na ideia da experiência teatral como pedagógica em si, como compreende Flavio Desgranges (2011); também é importante compreender a história da infância e da juventude (ARIÈS, 2011), em especial no Brasil (PRIORI, 2013), de modo a contextualizar a ideia de criança presente na sociedade brasileira e nos conjuntos familiares enfocados. Outra possibilidade de investigação é a relação com os processos cognitivos e de aprendizado, invocando-se nessa abordagem em especial os estudos de Virginia Kastrup sobre “aprendizagem inventiva” (2001). Independente do viés adotado para a pesquisa, esta se localiza dentro do campo da historiografia teatral brasileira, na medida em que o aprendizado familiar faz parte de um modelo que teve presença expressiva no teatro brasileiro de meados do século XIX até pelo menos a década de 30 do século XX, havendo ainda exemplos de companhias baseadas em estruturas tradicionais na década de 60 (como *Eva e seus artistas*, que existiu entre 1940 e 1963) (REIS, 2013); por fim, as atrizes Marília Pera e Bibi Ferreira, de grande importância no panorama artístico brasileiro, não mereceram ainda investigações acerca de seus trabalhos em cena considerando não apenas os processos de aquisição e

desenvolvimento de suas ferramentas técnicas como também a formação de ambas no contexto de uma tradição teatral brasileira oriunda do século XIX.

Dentre tantas possibilidades de abordagem deste objeto, traço, nessa comunicação, um paralelo entre as formas de aquisição das ferramentas profissionais das atrizes no âmbito de suas famílias e as formas de transmissão desenvolvidas no circo tradicional brasileiro.

Marília Pera é neta, filha, sobrinha, irmã e mãe de atores. Sua avó, Antonia Marzullo, estreou em 1920 como corista; sua mãe, Dinorah Marzullo, estreou no teatro em 1935, aos 16 anos, trabalhando em diversos conjuntos de comédia. Manoel Pera nasceu em Portugal em 1894; veio para o Brasil em 1899, estreando em 1912. Alcançou sucesso e prestígio em tragédias, dramas e comédias, sendo contratado com destaque (na maioria das vezes como protagonista) em inúmeras companhias teatrais; teve companhia própria em sociedade com Iracema de Alencar. Morreu aos 72 anos, em setembro de 1967. Seu irmão, Abel Pera, padrinho de Marília, também tornou-se ator, após entrar para o teatro como carpinteiro na feitura de cenários. Muito unidos, os irmãos contracenaram em diversos espetáculos.

Marília Pera nasceu em 22 de janeiro de 1943, e Sandra, sua irmã, mais tarde cantora e atriz, em 17 de setembro de 1954. A infância, passada no Rio Comprido, foi um período difícil e o conhecimento das agruras do cotidiano do teatro é um dado importante em sua vida, tendo decidido vencer como atriz para superar as dificuldades da família (REIS, 2003).

Mais importante do que esta motivação, no entanto, é a herança teatral recebida dos pais, uma “escola doméstica de formação teatral, que é informal, construída a partir de uma vivência diária com o teatro”, mesclada no trabalho da atriz com “uma informação sofisticada, contemporânea, sobre os recursos ao alcance do ator para desempenhar seu ofício”, como apontam os pesquisadores Mauro Meiches e Sílvia Fernandes em *Sobre o trabalho do ator* (1999: 40).

O fato de pertencer a uma família de teatro é destacado como uma das maiores características do trabalho de Marília Pera: “Essa pertinência ao teatro aparece para ela como natural e incontestável. Não a um teatro ou a uma estética teatral especificamente, mas ao teatro como ofício”. (MEICHES, FERNANDES, 1999; 42-43). A atriz entrou em cena a primeira vez aos 4 anos, fazendo a filha de Medéia em

uma montagem de Madame Morineau e cresceu vendo Dulcina de Moraes atuar.

Acima de tudo, teve o pai como primeiro mestre:

Eu acho que meu primeiro diretor foi meu pai. Ele me dizia, em uma peça que eu fazia, assim: “Se você terminar essa frase com a inflexão, em vez de terminar com a inflexão lá pra cima, se você fizer para baixo, vão te aplaudir.” Eu dizia: “Por quê?” Ele dizia: “Não sei. Tenta”. E aplaudiam. No *Como vencer na vida sem fazer força*, ele foi assistir a um ensaio e falou: “Você está cheia de mãos. Você está cheia de mãos, a gente fica desesperada olhando pras tuas mãos, você não sabe onde põe as mãos”. Eu tinha esse problema. Ficava o tempo todo contando a historinha do personagem preocupada com as mãos. Se via demais isso em cena. Era meu primeiro trabalho profissional. “Papai, como é que se faz?” Então ele me mandou passar dois ensaios, enrolar dois textos em cada mão e colocar as duas mãos para trás. E ensaiar todo o tempo sem tirar as mãos dali em nenhum momento. Passar dois ensaios ali. Depois, passar dois ensaios só com a mão direita pra baixo, depois só com a mão esquerda pra baixo, depois liberar o texto da mão esquerda durante mais dois ensaios e por fim liberar o texto da mão direita. E, sem perceber, o gesto vem naturalmente. Meu primeiro diretor nessas coisas primárias. Como, quando eu vinha correndo contar uma história: “Ah, papai, não sei que...” Ele dizia: “Eu não estou entendendo o que você está falando. Você está engolindo as últimas sílabas, então você começa de novo. Não entendi a sua história”. Ele foi meu primeiro diretor. (MEICHES, FERNANDES, 1999: 41)

Essa experiência lhe permitiu uma intimidade com um tipo de teatro que tinha sua verdade no “trabalho cotidiano, no contato direto com o público, na verve de seus grandes atores que aprendiam conforme faziam, e, conforme faziam, formavam um gosto do público para aquele tipo de espetáculo” (MEICHES, FERNANDES, 1999: 52). Tendo seu apogeu no Brasil nas primeiras décadas do século XX, esse período é conhecido em nossa historiografia teatral como *Geração Trianon*, referência ao edifício teatral que, inaugurado em 1915, tornou-se o melhor e principal teatro do Rio de Janeiro, sendo disputado pelas mais importantes companhias teatrais da época. Com a Primeira Guerra Mundial, a interrupção da vinda ao país de conjuntos estrangeiros incrementou a produção de espetáculos e da dramaturgia nacional; inteiramente dependentes da bilheteria, empresários e primeiros atores das companhias (geralmente a mesma pessoa) buscavam agradar ao público, oferecendo um repertório majoritariamente de comédias (TROTТА, c.1994: 111-120).

Com sessões sendo oferecidas de domingo a domingo, as temporadas tinham sua duração, geralmente de poucas semanas, determinadas pela afluência do público aos edifícios teatrais de grandes proporções. Havendo uma grande rotatividade nas peças em

cartaz, a presença do ponto, “embutida no proscênio (...) comandava à distância a representação, suprindo a falhas de memória dos intérpretes” (PRADO, 1996:18). Os espetáculos eram organizados pelo ensaiador, que cuidava da distribuição do elenco em um espaço dividido simbolicamente em nove áreas, em movimentação e posicionamento que atendia não apenas a critérios de visibilidade e audibilidade como também à hierarquia do espaço (sendo frente e o centro os locais de maior importância) e dos atores – cabendo ao primeiro ator e dono da companhia as posições centrais (TROTTA, c.1994: 111-120).

Também a trajetória de Bibi Ferreira é estreitamente ligada a esse fazer artístico, denominado por Tania Brandão como “teatro antigo” brasileiro (1996: 11). Nascida em 1922, em data que não se consegue precisar (01, 04 ou 10 de julho), é filha de Procópio Ferreira, o maior ator das primeiras décadas do século XX e de Alda Izquierdo, corista da companhia de revistas Velazco. Entrou pela primeira vez no palco aos 24 dias de nascida, substituindo uma boneca que desaparecera da contra-regragem. Aos três anos, estreou no Chile na companhia onde sua mãe trabalhava. Voltou ao Brasil com pouco mais de quatro anos, e até os 14 participou, de óperas e balés, integrando o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Após sua estreia profissional aos 19 anos, como a personagem Mirandolina, na peça de Goldoni, participou de mais de 40 espetáculos, alguns deles de grande êxito e importância na história do teatro brasileiro, como *O Noviço* (1949), *Deus lhe Pague* (1956), *O Homem de La Mancha* (1972), *Gota D'Água* (1976), *Piaf* (1983) e *Bibi in Concert* (1991-2012). Ampliando sua atuação para fora dos palcos, além de atriz tem sido, ao longo de uma carreira de mais de sete décadas, diretora, empresária, tradutora, apresentadora de televisão e autora teatral, mantendo-se em atividade até os dias de hoje. Seus 90 anos de idade, em 2012, foram comemorados com uma turnê deste último espetáculo, pelo Brasil e Estados Unidos (BELING, 2015: 20-63).

Assim como Marília Pera, Bibi Ferreira construiu sua carreira em contato com uma ética profissional herdada da família, tendo o pai, Procópio Ferreira, lhe ensinado “tudo o que sabia e podia sobre a profissão” (BELING, 2015: 31). Além das lições acerca da atuação em cena, também foram aprendidos o respeito ao público, a disposição para a itinerância e a necessidade da disciplina, entre outras:

Papai sempre exigiu muita disciplina. Muita! O bastidor para o meu pai era uma coisa sagrada.

Nada de risinhos, nem de comentários, nada, vai comentar lá fora. Era um lugar sagrado. E papai me dizia sempre: “Bibi, pensa uma coisa. As únicas pessoas que compram um produto sem tê-lo visto antes é o público. Então, você tem de ter respeito por esse público. E esse respeito impõe muitas coisas: a memória, saber o seu papel, saber o que você está fazendo em cena, e fale alto!” (entrevista com Bibi Ferreira no programa *Roda Viva* (TV Cultura). Apud BELING, 2015: 31)

Nas lições em família, as atrizes, mais do que aprender a atuar, receberam ensinamentos além do palco, em que a profissão era vista principalmente como um meio de sobrevivência e em estreita relação com o público. Em análise sobre Procópio Ferreira, Décio de Almeida Prado menciona

seu fortíssimo senso profissional, comum a toda sua geração, que o impedia de falhar a um único espetáculo que fosse. O contato diário com o público, não o fastidioso período preparatório, constituía certamente para ele a melhor porção do teatro. Já em 1948 redarguiu impacientemente a um entrevistador, que desejava saber se não seria cansativo representar noite após noite: “Ora”, respondeu Procópio, “o teatro é uma profissão como outra qualquer, que se pratica com proficiência e continuidade. Monótonas são as segundas-feiras em que não representamos”. (PRADO, 1993: 49)

Do mesmo modo, a percepção do trabalho em cena como uma profissão “como outra qualquer” é expressa inúmeras vezes por Bibi Ferreira:

Nunca comemorei nenhum aniversário de carreira porque estou no palco desde os 24 dias de nascida. Meu pai tirou seu sustento, toda a vida, de um palco. Minha mãe foi bailarina de uma companhia de revista espanhola. Meu tio avô é o palhaço Chicharrão; os irmãos Queirolo, acrobatas de circo, são meus tios avós, por parte de mãe. Foi assim que eu me criei, essa é a minha família. Todos, de uma forma ou de outra, tiveram o seu ganha-pão do palco. Foi com essa mentalidade que eu me criei. Nunca tive a menor chance de ver o teatro de forma diletante. Teatro era e é, antes de tudo, o meu trabalho. E por causa disso eu fui obrigada a mexer com vários setores do espetáculo. O que quero dizer com tudo isso é que o espetáculo não é apenas minha vocação, não é apenas minha inclinação, é a minha profissão, é através dele que eu me expresso, que eu me ligo ao mundo, mas é sobretudo, através dele que eu ganho a minha vida. (Depoimento de Bibi Ferreira. In: VILHENA, 2000: 39)

A compreensão de ambas as atrizes da profissão como meio de sobrevivência é um dado que aponta para as semelhanças entre o teatro “antigo” e o circo tradicional no Brasil. Na obra *Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante* (2008),

Cristina Macedo analisa em profundidade o papel da família na educação de seus membros, não apenas do ponto de vista da aquisição do conhecimento formal como principalmente das ferramentas profissionais, mostrando como a linguagem circense e as técnicas que a envolvem se tornam um elemento compartilhado e transmitido por meio da interação dos integrantes da família, fazendo com que “números e técnicas sejam transmitidos de geração em geração” (p. 91):

As profundas relações entre sujeitos e a presença de atividades intencionais que envolvem o fazer artístico são compartilhadas entre todos os integrantes que constituem a família circense numa função de agência socializadora primária, como um contexto que contribui para seu desenvolvimento, proporcionando práticas educativas com a finalidade de preparar crianças e adolescentes para a sociedade e o contexto específico em que vivem” (MACEDO, 2008: 92)

Em processo semelhante ao dos circenses que, “através do termo tradição circense”, conservam “a organização do trabalho e a transmissão de saberes de geração em geração, por mais de duzentos anos” (MACEDO, 2008: 94), as convenções do “teatro antigo” brasileiro foram transmitidas em espectro familiar às atrizes: Bibi Ferreira e Marília Pera não só entraram em cena pela primeira vez com tenra idade (a primeira com 24 dias de nascida e a segunda com quatro anos) - assemelhando-se às crianças circenses que, “geralmente, começam a desenvolver atividades de auxílio às tarefas dos adultos e especialmente a treinar as técnicas circenses desde cedo” (MACEDO, 2008: 99) - como mais tarde tornaram-se diretoras, assumindo a função de transmissão de conhecimentos parte recebidos, em grande parte, em família. Desse modo, mais uma vez desenvolveram no teatro procedimentos semelhantes aos do circo, já que neste a transmissão de saberes é carregada de intenção e a criança é vista não apenas como uma continuadora da tradição mas também como futuro mestre, “pois parte importante de ser um circense [é] a reponsabilidade de ensinar à geração seguinte”. (MACEDO, 2008: 98) Nos depoimentos de Bibi Ferreira acerca da participação de sua mãe em sua formação, percebe-se também que esta julgava que em sua família teatral era preciso que, assim como no circo, “cada um tivesse todo conhecimento possível e necessário; não se poderia deixar de ensinar nada” (MACEDO, 2008: 98):

Eu estou aqui por causa da minha mãe. Dona Aída Izquierdo Ferreira. Minha mãe, a pessoa mais importante da minha vida. Não fosse a minha mãe, eu estaria desse tamanho [faz um movimento com as mãos], gorda, comendo como uma louca, com cinco, seis trinetos já, não querendo nada da vida, indo

lá pra baixo, porque eu era muito preguiçosa. E não fosse mãe que eu tive, não teria estudado nem aprendido coisa nenhuma. Mamãe sempre exigiu de mim o tempo ocupado. O ócio era uma coisa que não existia na minha casa, nem na minha família. Sempre ocupada! Na idade de 15 anos, falava 5 idiomas. Porque professor entrava, saía outro professor, entrava outro professor, saía outro professor, e eu só estudava. Nós não tínhamos dinheiro. Quer dizer, não éramos uma família abastada, nem vivíamos de renda, mas mamãe trabalhava muito. Ela fazia limpeza de pele, ela tinha um pequeno consultóriozinho em casa e ali ela consultava as senhoras educadas, belas, com dinheiro do Rio de Janeiro, que iam pra lá... E mamãe assim conseguiu encher umas caixinhas que ela tinha dentro de um armário: gás, luz, telefone, aluguel, e... Bibi – Bibi professor disso, Bibi professor daquilo, professor do outro. (...) Mamãe fez muita força pra que eu tivesse, enfim, uma base praquilo que eu viesse a ser, que eu pudesse pisar com certeza, com seguridade. (entrevista com Bibi Ferreira no programa *Roda Viva* (TV Cultura). Apud BELING, 2015: 39)

A intervenção de Aída Izquierdo na formação de sua filha Bibi afina-se com a ética profissional transmitida à atriz por seu pai, Procópio Ferreira, que tal como visto anteriormente, incutiu na filha valores como dedicação, trabalho constante e disciplina, bem como a compreensão do teatro como um meio de sobrevivência – princípios igualmente recebidos por Marília Pera de sua família. Desse modo, as atrizes foram criadas em uma tradição teatral que pode ser vista como idêntica à circense em diversos aspectos, em especial nos traços característicos do processo de ensino e aprendizagem, que

envolve mestres e um constante diálogo intergeracional, formação artística e capacidade de desenvolver todas as tarefas que permitem as mudanças, a organização e o funcionamento do circo como um todo, enfim, toda a transmissão de saberes ligados à prática e ao acontecimento do cotidiano: um deles é a continuidade da comunicação entre o educando e o educador, entre aprendiz e mestre; além disso, a interação ininterrupta com o próprio contexto permite essa troca de conhecimentos (MACEDO, 2008: 99).

Desse modo, não obstante as mudanças ocorridas pela modernização do teatro brasileiro, que trouxe em seu bojo a sistematização dos processos de ensino teatral, ecos da formação atorial familiar ainda podem ser encontrados no teatro contemporâneo, graças à presença e trabalho de atrizes como Bibi Ferreira e Marília Pera, herdeiras e guardiãs de uma memória secular - tal como ocorre em vários circos no Brasil.

Bibliografia

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- BELING, Ana Paula. *Muito mais que uma gota d'água – Bibi Ferreira: a explosão da fera enjaulada*. Dissertação (Mestrado em Teatro). UDESC – Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC, 2015.
- BRANDÃO, Tânia. O antigo e o moderno no teatro brasileiro. In: *Teatro brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa em Teatro: Bibliografia*. Rio de Janeiro, UNIRIO; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Mestrado em Teatro, n.1, p.11-18, jul.1996.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: HUCITEC, 2011.
- FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- KASTRUP, Virgínia. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf> Acesso em 15 de julho de 2015.
- KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, Montenegro e Raman, 2002.
- MACEDO, Cristina Alves de. *Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.
- MEICHES, Mauro, FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- MONTENEGRO, Marcus e RAMAN, Nilson (Coord.). *Bibi Ferreira: Uma vida no palco*. Rio de Janeiro: Montenegro e Raman Livros, 2003.
- PÊRA, Marília, SOUZA, Flávio. *Vissi d'arte: 50 anos vividos para a arte*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. Procópio Ferreira (Um pouco da prática e um pouco da teoria). In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira* a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 41-91.
- PRIORI, Mary Del (org). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. (Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa 1999)
- _____. Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil. *Folhetim* (Rio de Janeiro). v.17, p.34 - 47, 2003.
- _____. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- TELLES, Narciso. Apontamentos sobre o(s) modo(s) de formação de atores, em foco: Leopoldo Fróes. In: *Urdimento*, Florianópolis, UDESC/CEART, n.13, p. 85-97, setembro 2009.
- TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: *O teatro através da história*. v.II-O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994. p.111-137.
- VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Bibi Ferreira – A trajetória solitária de uma atriz por seis décadas do teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: USP, Escola de Comunicação e Artes – ECA, 2000.
- VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.