

REDES DE TEATRO NO BRASIL: COLETIVOS AMADORES NO RIO GRANDE DO NORTE E A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Monize Oliveira Moura

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

monize11@gmail.com

Este *paper* relata uma pesquisa desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte através do projeto *Redes de teatro no Brasil: coletivos amadores no Rio Grande do Norte (1930-1970)*. Trata-se de uma investigação acerca do amadorismo teatral em Natal-RN no período compreendido entre 1930 e 1970, através de um mapeamento dos grupos existentes na cidade no período, bem como do estudo aprofundado de alguns deles. Entendendo o amadorismo teatral como uma prática social dotada de historicidade (FONTANA, 2016), a pesquisa se interessa particularmente pelo período a partir dos anos 1930, contexto da modernização do teatro brasileiro, em que o teatro amador será alçado ao papel de regenerador da arte dramática brasileira, face a uma suposta decadência do teatro nacional.

À imagem de outros centros urbanos (PENNA-FRANCA, 2018, p.117), no Rio Grande do Norte, registra-se a existência de diversas agremiações e grupos amadores desde o final do século XIX. A hipótese aqui aventada é que, a partir de meados do século XX, em consonância com o que ocorria em outros estados do país, alguns desses grupos, inserindo-se numa espécie de rede de teatro amador no Brasil, tiveram atuação decisiva para a modernização da atividade teatral local. Por modernização leia-se um processo que abarca tanto dimensões estéticas - renovação do repertório em oposição aos gêneros cômicos e musicados, surgimento da figura do encenador (BRANDÃO, 2009), privilégio do conjunto em oposição à modelo do star system (CHARLE, 2008) - quanto sociais – e aqui, refiro-me, principalmente, à institucionalização da atividade teatral em moldes modernos. Para melhor compreender o fenômeno, propõe-se, inicialmente a realização de um mapeamento dos coletivos natalenses e seus principais agentes. Também observa-se a ocorrência de fenômenos como congressos e festivais durante o período, na perspectiva

da criação de redes envolvendo ideias, pessoas e grupos, as quais contribuíram para difundir concepções de teatro moderno, das quais somos herdeiros contemporaneamente.

Uma vez que a finalização do projeto está prevista para 2021, não se pretende apresentar, por ora, suas conclusões. Cabe, no entanto, aqui, expor o estado atual da pesquisa e seus primeiros levantamentos. Neste espaço, buscarei justificar o recorte do projeto e apresentar os dados iniciais obtidos, bem como as primeiras fontes consultadas. Por fim, à luz da análise dos primeiros dados coletados, será discutida a hipótese que norteia esta investigação, com o objetivos de avançar em novos encaminhamentos.

Professora de História do Teatro Brasileiro no Departamento de Artes da UFRN desde 2017, ao ministrar neste mesmo ano o componente História do Teatro Brasileiro III, cuja ementa previa o estudo do teatro potiguar, deparei-me com a escassez de publicações acerca do tema. A insuficiente bibliografia que trata da História do Teatro no estado tem, em sua maioria, cunho memorialista. Alguns trabalhos ressaltam a passagem de companhias estrangeiras e nacionais pela capital do estado, além de destacar artistas da região e trazer à luz nomes de diversos grupos teatrais, principalmente da capital. Dentre esses estudos, são os de Othon (2003, 1998) aqueles que buscam inserir o levantamento de dados em uma reflexão histórica sobre a formação do teatro no Rio Grande do Norte, que a autora relaciona à instituição da vida educativa no estado. O importante trabalho de Othon, todavia, não se estende para além das primeiras décadas do século XX restando, evidentemente, muito a decifrar sobre a História do Teatro potiguar, sobretudo através de reflexões que situem os fenômenos e aspectos locais dentro de processos históricos mais amplos, relativos à formação do teatro brasileiro, considerando aí, evidentemente, particularidades, descontinuidades e dissonâncias.

Restritos em número de publicações, os aspectos da atividade teatral potiguar figuram, no entanto, pinceladas em textos que tratam da (ou compõem a) História do Teatro Brasileiro. Por exemplo, em seu trabalho sobre o grupo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, Fontana (2016) revela algumas correspondências entre o diretor do TEB e homens do teatro potiguar, como Lauro Monte Filho, de Mossoró, após a turnê do grupo nas regiões Norte e Nordeste em 1952. Tais escritos apontavam desejo de intercâmbio e de encontros, por parte dos potiguares,

sugerindo a disseminação da proposta estética do TEB e a “formação, por assim dizer, de uma segunda geração do teatro amador no país” (FONTANA, 2016). Além disso, nomes como o dos potiguares Teatro do Estudante de Mossoró e Jesiel Figueiredo constam nas premiações dos IV e V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizados em 1962 e 1968, respectivamente. Ainda, compõem os Anais do I Congresso de Teatro Brasileiro, realizado em 1951, os discursos assinados por Sandoval Wanderley, Nilo de Siqueira Castro e Paulo Teixeira de Freiras em nome da Delegação do Teatro de Amadores de Natal, e de Geraldo Augusto de Carvalho, representando o Teatro Experimental de Arte do Rio Grande do Norte.

A confrontação com esse cenário, que de certa maneira reflete a própria a historiografia teatral brasileira, majoritariamente centrada no eixo Rio-São Paulo, motivou, portanto, a concepção do projeto de pesquisa aqui relatado. Anseia-se através dele contribuir para produção da memória teatral local, ancorando-a em um questionamento relevante para a historiografia do teatro brasileiro. Dentro dessa reflexão, a análise da atividade teatral em sua modalidade amadora durante o período em questão mostra-se particularmente oportuna. Caracterizada como atividade sem propósito lucrativo, exercida para o prazer de seus praticantes, no Brasil, a prática teatral amadora remonta, segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, à própria colonização. Acompanhando as transformações sociais e urbanas no país durante o século XIX, em que se fabricaram novas formas de sociabilidade e de lazer, o teatro amador se propagou como prática, através da criação de clubes, sociedades e agremiações, em diversas camadas sociais :

“(…) O associativismo dramático, ao lado de outras formas de união e práticas sociais, colaborava na transformação do cotidiano social e urbano sendo parte do movimento mais amplo de invenção coletiva de espaços e estratégias de organização e atuação nos diferentes bairros da cidade (...) colaborando de forma efetiva na construção da cidadania desses sujeitos e da própria cidade” (PENNA-FRANCA, 2018, p.96)

Em estudo do período entre 1861 e 1930, Penna-Franca (2018) registrou 196 associações

dramáticas no Rio de Janeiro. Para ela, estes atores coletivos tiveram papel importante na construção da cidadania na capital, atuando como meio de instrução moral, mas também como “campo de disputas sociais e espaços de negociação de ideias, onde se pensavam avaliações sobre a realidade cotidiana” (PENNA-FRANCA, 2018, p.117). Guardadas as devidas proporções, tal fenômeno também pode ser observado no Rio Grande do Norte. Segundo Sônia Othon (2006), remonta a 1841, o surgimento da primeira sociedade dramática na cidade de Natal, a Sociedade do Teatro Natalense. Tendo o local contabilizado no período diferentes conjuntos. Para ela: “ao final do século XIX, os amadores eram os verdadeiros responsáveis pelo tímido movimento teatral natalense. As companhias ainda eram raras, embora os ensinamentos por elas deixados fossem assimilados integralmente. (...) Mesmo com a abertura do Teatro Carlos Gomes [principal casa de espetáculos da cidade], de 1904 a 1911, os amadores permaneceram nos teatros menores, alguns improvisados, mantendo os grupos existentes e fundando novos em substituição aos desaparecidos.” (OTHON, 1998,p.27)

Ainda, à leitura de periódicos locais, Othon (1998) nota uma mudança no que tange o papel do amadorismo teatral no século XX. Citando de forma panorâmica diversos coletivos, ressalta o impulso que atividade amadora ganhou, sobretudo a partir da década de 50, quando alguns jornais teriam assinalado a repercussão nacional do amadorismo na cidade e “enaltecido o movimento desses moços que se esforçam e produzem em favor de nossa arte cênica” (OTHON, 1998, p.36). A mudança na importância atribuída ao teatro amador em Natal coaduna com a análise a respeito do teatro amador no país feita por Fontana (2016), para quem é apenas a partir de 1930 que o “amadorismo toma corpo como um movimento organizado no teatro brasileiro” e se observa “de fato, um tom de contestação e ruptura no estabelecimento de um antagonismo entre amadores e profissionais” (FONTANA, 2016, p.33). Com efeito, é no contexto do Estado Novo, quando se desenha um projeto de nação para o Brasil, que a cultura passa a ocupar espaço relevante, não apenas nos debates sobre a construção do país (o que, no caso do teatro, já ocorria, diga-se de passagem, no século XIX), como também, de forma pioneira, nas pautas de políticas de Estado:

Foram criados novos aparatos destinados a interferir nas etapas de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico (...); essa abertura a

novas frentes acabou por revestir o Estado do papel de principal instância de consagração intelectual (CAMARGO, 2013,p.36)

A nova conjuntura política deu aos debates sobre a cultura nova dimensão, uma vez que passava a estar em disputa o acesso a financiamentos e políticas estatais. Assim, ancorado no contexto da modernização do teatro brasileiro, o movimento amador ganha destaque, contrapondo-se ao profissional, como um campo de experimentação de ideias e práticas vinculadas ao que se convencionou chamar de teatro moderno. Longe de caracterizar-se por uma ruptura brusca com um teatro dito antigo, a modernização do teatro brasileiro foi, antes, um processo paulatino que teve sua institucionalização permitida graças às iniciativas de formação de atores e renovação da crítica especializada e do repertório promovidas pelos grupos amadores da década de 1930/40, ou ainda experiências no campo cênico impulsionadas por grupos de artistas profissionais (BRANDÃO, 2009). Com efeito, convém notar que o surgimento de grupos amadores reivindicantes da pauta da renovação artística, vinculada ao teatro moderno, não se dá de forma homogênea e concomitante em todo o país, muito embora seja possível observar transformações comuns ao amadorismo e formação de redes envolvendo agentes de diferentes regiões. Este processo é próprio do fenômeno de modernização do teatro brasileiro, conforme hipótese que orienta a discussão desse artigo.

Analisando as práticas culturais em Belém do Pará, no período entre 1941 e 1968, Bezerra (2016) defende, em consonância com esta pesquisa, a relevância do teatro amador e estudantil para a implementação de “ações modernizantes” ou de “vanguarda”, na cena paraense, por exemplo. O autor nota, nesse sentido, a mão do Estado neste processo, através notadamente do Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Procedimentos de pesquisa

Nas publicações relativas à história teatral potiguar constam sobre grupos amadores poucos dados além de nomes, datas de fundação e títulos de alguns espetáculos. Assim, foi inicialmente necessário sistematizá-los com o intuito de mapear os coletivos teatrais amadores existentes na cidade. Partindo dos dados fornecidos por Meira Pires em *História do Teatro Alberto Maranhão* (1980), que apresenta cronologicamente a programação da principal casa de espetáculo da cidade entre 1904 e 1952, foi possível

obter um panorama da atividade teatral, com foco em sua modalidade amadora, na primeira metade do século XX.

Palco de diversos artistas em companhias (nacionais e estrangeiras) em turnê, o teatro, inicialmente chamado de Carlos Gomes, acolhia também apresentações musicais, ballets, além de uma diversidade de eventos sociais (bailados, matinês e *soirées* dançantes, cerimônias escolares e políticas). Convém, porém, frisar que a análise a partir da documentação reunida por Meira Pires impõe, de saída, um filtro nesta pesquisa inicial. Primeiro, porque, sendo um dos homens de teatro potiguar, Meira Pires não hesita em utilizar-se de sua publicação para alavancar sua própria imagem, defendendo seus feitos como diretor do Teatro Alberto Maranhão, ou ainda reforçando o tom elogioso às suas produções teatrais em grupos amadores. Impossível, portanto, não aferir que o autor do compêndio exerça uma seleção mínima nos registros dos eventos, publicando em *História do Teatro Alberto Maranhão* os espetáculos julgados relevantes segundo seus critérios. Segundo, porque é preciso salientar que a atividade amadora se exercia em outros espaços, para além da pomposa casa de espetáculos. Ainda assim, a obra de autoria de Meira Pires nos fornece hoje informações úteis, as quais confrontamos à leitura de periódicos do período, obtendo um ponto de partida para esta pesquisa.

Pôde-se observar que é partir dos anos 1940 que ocorre um aumento na criação de grupos amadores locais, muitos, porém, de existência efêmera. Sobressaem-se, neste primeiro momento dois conjuntos: *Grêmio Dramático de Natal*, fundado em 1939, e *Conjunto Teatral Potiguar*, criado em 1941. Estes dois mantêm uma atividade perene, com constantes produções, reprises e estreias, disputando então, segundo Pires (1980, p.353), “a liderança do amadorismo teatral na cidade”. Ainda que restrito ao Teatro Alberto Maranhão, o registro de Meira Pires, permite catalogar o repertório representado pelos dois grupos ao longo de, aproximadamente, dez anos, destacando-se entre os autores encenados nomes locais, como Sandoval Wanderley, mas também recifenses como Hermógenes Vianna, Silvino Lopes e Samuel Campelo (vinculados ao Grupo Gente Nossa) e Valdemar de Oliveira (TAP), além de peças em voga nos palcos cariocas da década de 40 - comédias de Armando Gonzaga, Amaral Gurgel, Ernani Fornari, Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Júnior, Luiz Iglesias e José Wanderley.

Também é interessante observar as transformações ao longo dos anos no tocante aos próprios nomes dos grupos amadores. A partir da década de 50, momento onde se percebe um aumento do número de coletivos, nota-se, por exemplo o aparecimento do *Teatro Experimental de Arte* (1951). Através do adjetivo “experimental” exprime-se um desejo de diferenciação do restante da cena amadora local. Intenção esta que fica evidente, quando do I Congresso Brasileiro de Teatro, no qual uma Delegação Potiguar de Teatros Experimentais solicita a criação de uma Federação de Teatros Experimentais do Nordeste, entendendo, portanto, o experimentalismo como um amadorismo diferenciado, terreno para vanguardismos e inovações.

Ainda resta muito a decifrar a partir desse primeiro panorama. Noto ainda que este primeiro mapeamento encontra-se inacabado sobretudo no tocante à década de 60. No entanto, o esforço para a sua elaboração é importante para que se possa compreender as condições sociais que permitiram o processo de institucionalização do amadorismo teatral em Natal e da vinculação ou não dos grupos às ideias e práticas do teatro moderno. Ele permite observar estratégias de promoção utilizadas por grupos ou agentes da cultura, em suas dinâmicas de disputa de poder, as quais tiveram papel decisivo para a configuração da prática amadora na cidade¹.

Nesse sentido, uma das figuras preponderantes nos jornais nos anos 1950 é o próprio Meira Pires (1928-1982). Natural da cidade de Ceará-Mirim, ele atuaria em diferentes grupos amadores² a partir de 1943. Pires escreve sobre e para teatro, tendo suas peças encenadas por alguns coletivos locais. Foi sócio efetivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e membro titular da Academia Norte-rio-grandense de Letras. Próximo ao círculo social das autoridades, Meira Pires desempenharia funções administrativas importantes. Foi superintendente geral do Teatro Alberto Maranhão, membro do Conselho Estadual de Cultura, representante do setor cultural do Ministério do Trabalho, presidente da Sociedade Nacional de Teatro Amador, fundada em 1958, delegado do

¹ Aqui, busco me aproximar da perspectiva adotada por Teixeira (2018), que toma emprestado de Bourdieu (2004) o conceito de campo para entender as transformações culturais e seus sentidos em Recife, a partir da análise da trajetória do TEP e d'O Gráfico Amador entre 1946 e 1964.

² Teatro da Mocidade (1948), Teatro de Bairro, Teatro Operário (1952), Teatro Escola de Natal (1950), Meira Pires e seus artistas (1949), uma iniciativa de profissionalização da atividade Teatro de Cultura de Natal (1955)

Serviço Nacional de Teatro no Rio Grande do Norte (1952) e posteriormente Diretor, a nível nacional, da mesma instituição.

O exame mais atento da trajetória deste homem de teatro é relevante pois, em função de seu papel de destaque, notadamente no âmbito administrativo, Meira Pires dedica-se fortemente às questões do amadorismo teatral, publicando na imprensa textos em que pautava assuntos relativos ao tema, mas também empreendendo e organizando eventos, como festivais e encontros de amadores. Sua atuação, a forma como se articula socialmente, permite, portanto, compreender as condições práticas de institucionalização da atividade teatral amadora, no contexto da modernização do teatro brasileiro, em Natal (mas também em âmbito regional e nacional) em meados do século XX.

Em 18 de março de 1950, por exemplo, a coluna “Teatro” de *Diário de Natal* noticia a montagem do grupo Teatro Escola de Natal, idealizado por Meira Pires, ressaltando: “a montagem da Escola, desde o arquivo, a biblioteca ambulante, os cenários, o guarda-roupa, foi feita de acordo com a *ética moderna do teatro*” (grifo nosso). A perspectiva de modernização teatral, neste caso, fica clara no desejo de renovação do repertório, na perspectiva de formação de atores e no intercâmbio com outros artistas da região que se destacavam atrelando-se a bandeiras modernas. Em 21 de abril de 1963, por exemplo, o jornal *O Poti* anunciaria a parceria entre o Teatro Escola de Natal e Hermilo Borba Filho, na estreia de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A estreia, em 14 de maio de 1963, contou com a direção do pernambucano, cuja atuação havia sido decisiva no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), a partir de meados da década de 1940.

A perspectiva de intercâmbio é relevante para que se possa compreender a configuração da atividade teatral amadora e sua institucionalização (BALME, notadamente nas regiões Norte e Nordeste. Nesse sentido, a atuação de Meira Pires parece ter sido decisiva. Frequentando membros da elite e autoridades, o Diretor do Teatro Alberto Maranhão e do SNT consegue empreender em Natal festivais, congressos e encontros cujo tema foi o teatro, sobretudo o amador.

Redes de teatro amador

Em seu estudo sobre o Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno, Fontana (2016) destaca, dentro da atuação do TEB, a realização de uma turnê no Norte e Nordeste do Brasil em 1952. A excursão, segundo a autora, tendo sido um dos desdobramentos da proposta do grupo, fundado em 1938, que consistiu num projeto “com dimensões políticas e civilizatórias” (FONTANA, 2016, p.28). A turnê e, posteriormente, as correspondências tecidas entre Paschoal Carlos Magno e diversos homens de teatro do Nordeste e Norte apontavam, como já mencionamos, desejo de intercâmbio e de encontros, sugerindo a disseminação da proposta estética do TEB e a formação de uma segunda geração de amadores no teatro brasileiro.

Com efeito, o desenvolvimento do teatro durante o século XX deve ser entendido levando em consideração as mudanças concernentes à atividade amadora (ou parte dela), a partir de então encarregada da missão de modernizar ou elevar a arte teatral no país. Assim, no campo teatral, os grupos amadores se fortalecem, pautando suas demandas e reivindicando amparo por parte do Estado (CAMARGO, 2013). Alguns dos indicativos desse processo de transformação no âmbito da atividade teatral amadora são a realização de congressos com participação de delegações amadoras e a produção de festivais de teatro amador, a níveis nacional e regional³. Ocasões de conagração, divulgação de textos, ideias teatrais e práticas cênicas, esses eventos desempenharam papel importante na formação de uma rede de teatro amador, no interior da qual podiam ser partilhados critérios de valor e julgamento estético. A hipótese aqui aventada é que essa partilha foi um dos fatores de formação de uma identidade teatral regional.

A leitura dos periódicos das décadas de 50 e 60 aponta a preponderância de Meira Pires no âmbito administrativo regional e nacional como elemento importante para que a cidade de Natal sediasse alguns desses encontros, a saber: I Festival Nortista de Teatro

³ I Congresso Brasileiro de Teatro (1951); II Congresso Brasileiro de Teatro (1953); I Festival Nortista de Teatro amador (1955); II Festival Paulista de Teatro Amador (1955); I Festival Cearense de Teatro Amador (1957); I Congresso Brasileiro de Teatro Amador (1958); I Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1958); II Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1959); Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral (1960); III Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1961); I Encontro dos Diretores de Teatro Norte-Nordeste (1962); IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1962); V Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1968); IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1971)

Amador (1955), I Congresso Brasileiro de Teatro Amador (1958) Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral (1960); I Encontro dos Diretores de Teatro Norte-Nordeste (1962) e IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1962).

Com efeito, *O Poti*, em 3 de setembro de 1958 noticiava:

Todo o Brasil, de norte ao sul, através das mais diferentes entidades de teatro amador, está apoiando esse gigantesco conclave que Meira Pires, para o espanto geral, um dia pensou e agora o vê concretizado. No dia 10 de outubro, Natal será a Meca do teatro brasileiro, quando estarão aqui presentes delegações de todo o país a fim de tomarem parte nos trabalhos no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro Amador. Além da classe amadorista, virão também, altas autoridades.

Já em 15 de outubro de 1958, uma coluna social do mesmo periódico narrou os bastidores de um churrasco de confraternização do congresso, ressaltando o “espírito de cordialidade, confraternização e alegria”.

Os periódicos apontam ainda o destaque da capital potiguar como sede de instituições relativas ao teatro amador. No mesmo ano, em 14 de outubro de 1958, como desdobramento do I Congresso, é criada a Sociedade Nacional de Teatro Amador, que seria presidida pelo próprio Meira Pires e sediada no Teatro Alberto Maranhão. O reconhecimento como de utilidade pública da instituição, com apenas dois meses de seu funcionamento, notificada pela imprensa, sugere a articulação de Meira Pires junto as autoridades e setores da imprensa, onde mais uma vez aponta-se o papel do diretor como fator importante para a institucionalização da atividade teatral amadora.

Ainda que seja pertinente ressaltar a parcialidade dos periódicos, que demonstram nítido desejo de conferir certo protagonismo à capital potiguar no movimento teatral brasileiro, não se pode deixar de aventar a relevância desses eventos e instituições. Somando-se às turnês interestaduais, festivais e congressos de dimensão nacional, eles também foram importantes no processo de transformação da atividade teatral amadora durante o século XX. Inserindo-se no desenho de uma política de Estado para a educação e, nesse âmbito, para a cultura, esses eventos tiveram por

desdobramento a conformação de um campo amador vinculado ao espírito do teatro moderno. A análise mais acurada dessas ocasiões, em conjunto com o mapeamento de grupos teatrais natalenses no período, permitirá compreender a complexidade desse campo, observando suas disputas internas, relevantes para que se possa compreender aproximações estéticas e difusões de linguagens cênicas das quais somos herdeiros atualmente.

Referências

Fontes:

Arquivo Cedoc/ Funarte

Periódicos

O Poti

Diário de Natal

A Ordem

Referências Bibliográficas:

BALME, Christopher B., “Histórias globais do teatro : modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais” In WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (Org). **Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

BEZERRA, José Dennis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria della Costa**. São Paulo: Perspectiva. Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

CAMARGO, Angelica Ricci. **O teatro em discussão: os primeiros Congressos Brasileiros de Teatro (1951 e 1953)**. In: XXII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 1., 2014, Santos, Anais... São Paulo: ANPUH, 2014.

_____. **A política dos palcos: o teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CHARLE, Christophe. **Le théâtre en capitales: naissance de la Société du Spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne**. Paris: Éditions Albin Michel, 2008.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**, Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEITE, L.B. Paschoal e seus festivais. **O Percevejo.** Rio de Janeiro. Anos 9/10, 2001/2002, n.10/11, pp-231-238.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. **Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos.** Natal, 1727 a 1913. Natal: EDUFRN, 2003.
_____. **Dramaturgia na cidade dos Reis Magos.** Natal: EDUFRN, 1998.

PENNA-FRANCA, Luciana. **Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático na construção da cidadania.** Topoi, v.19, n.39, p.95-121, 2018.
_____. **Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes.** Rio de Janeiro: Alameda, 2016.

PIRES, Meira. **História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952).** Natal: Fundação José Augusto, 1980.

TEIXEIRA, Flavio Weinstein. **O movimento e a linha: a presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife, 1946-1964.** Recife: Editora UFPE, 2016.