

UM TEATRO SOBRE O QUAL PESA O ESQUECIMENTO (OU SERÁ UMA DENEGAÇÃO?)

Leidson Ferraz

Mestrando do PPGH da Universidade Federal de Pernambuco

leidson.ferraz@gmail.com

Mesmo com seis livros já publicados¹, todos voltados à história do teatro pernambucano, foi cursando o primeiro semestre do Mestrado em História na Universidade Federal de Pernambuco que um mundo novo se abriu para mim. E percebi que para além da sucessão de fatos e acontecimentos no universo teatral, há muito mais a observar e problematizar para, de fato, estar se fazendo uma operação historiográfica. Lendo obras de estrangeiros como Jeanne Marie Gagnebin, Pierre Norah, Reinhart Koselleck, David Lowenthal, Beatriz Sarlo, Andreas Huyssen e François Hartog, ou ainda de estudiosos brasileiros como Janice Gonçalves, Luciana Quillet Heymann e José Reginaldo Santos Gonçalves, fui, aos poucos, notando que o historiador possui como função dar voz ao não-dito.

Apropriando-se de cada contexto e dialogando com o campo teórico-metodológico, é preciso, então, construir um sentido. Não como verdade absoluta, pois estas não existem, mas como possibilidade a mais de discussão sobre o objeto estudado, ainda que tenhamos que reconhecer a parcialidade das interpretações. Pois é importante ressaltar que a escrita histórica é a assinatura do seu pesquisador, do lugar que ele fala, de suas escolhas, das suas seleções (penso logo em Pierre Bourdieu e nas tantas lutas de poder empreendidas no campo social²). Mas este discurso construído, seguindo o que me propõe a academia, precisa basear-se em métodos científicos.

¹ Leidson Ferraz é organizador da coleção de livros **Memórias da Cena Pernambucana**, composta de quatro volumes (2005, 2006, 2007, 2009), e autor de **Panorama do Teatro Para Crianças em Pernambuco (2000-2010)** (2015) e **Teatro Para Crianças no Recife – 60 Anos de História no Século XX** (Volume 01) (2016).

² Para este sociólogo francês, as relações de poder, implícitas ou explícitas, conscientes ou não, permeiam todas as relações humanas e em todos os campos que fazem parte do espaço social. Mais detalhes: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 11. ed., 2007; _____. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Após o recorte da pesquisa, temporal e espacial, e disponibilizando-se de fontes históricas – documentos escritos, orais, iconográficos –, é necessário munir-se de referências que dialoguem com as descobertas que virão, apoiando-se em pensamentos teóricos que possam problematizar questões até então ocultas ou não percebidas num primeiro olhar. E é assim que, como diz Walter Benjamin (2012, p. 243), “articulamos” o passado, nós não apenas o descrevemos. Para isso, é preciso técnica e paixão ao transformar o seu objeto de estudo em história, sem esquecer a interdisciplinaridade com outros ramos do conhecimento como a sociologia, a etnografia e a literatura, sendo esta última essencial para descobrirmos as múltiplas narrativas possíveis.

Afinal, nenhuma pesquisa esgota outras possibilidades de estudo e esta ideia é o que me persegue no momento. Foi acreditando nisso que propus como tema de minha dissertação “O Teatro no Recife dos Anos 1930 – Outros Significados à Sua História”, assunto ainda pouco explorado na academia certamente pelo desprezo apregoado àquele tempo por “verdades” até então incontestáveis. Se observarmos as referências ao teatro anterior à modernidade nos palcos brasileiros – entendendo esta como o período em que o encenador veio garantir a coesão interna e dinâmica da realização cênica, subvertendo antigas convenções e apostando numa renovação de valores –, os termos “teatro ingênuo”, “acanhado”, “frágil”, “incipiente” e “modesto” aparecem com frequência nos livros e artigos publicados.

Até mesmo a alcunha de “velho teatro” foi empregada, como algo que entrou em desuso, virou decadente, ultrapassado, precisava ser esquecido³. Reconhecendo que o olhar que deram ao nosso teatro quase sempre partiu da análise da produção dramatúrgica levada à cena, numa apreensão textocêntrica que aparentemente desconsiderou o lugar social desta arte, foi lendo a teoria historiográfica que me atrevi a, sem o objetivo de necessariamente refutar a impressão dada pelos críticos nacionais, propor outras perspectivas para entendermos mais os contextos que aquelas obras foram

³ O termo “velho teatro” foi cunhado pelo teórico e crítico teatral Décio de Almeida Prado no livro **Procópio Ferreira: a graça do velho teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. Há outras referências ao “melancólico” teatro inicial do século XX em SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil: subsídios para uma *biobibliografia* do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, Tomo II, 1960; e NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1956.

produzidas, desvendando, inclusive, as lutas empreendidas para tanto e como o teatro reagiu ao desafio das transformações.

É contra a anulação de um passado que me coloco. Pois concordo com Lowenthal (1998, p. 65) ao salientar que uma consciência do passado mais completa “envolve familiaridade com processos concebidos e finalizados, com recordações daquilo que foi dito e feito, com histórias sobre pessoas e acontecimentos – coisas comuns da memória e da história”. A proposta, então, foi partir especialmente das considerações produzidas pelos cronistas teatrais da época sobre como eles compreendiam e o que conseguiam ver na cena, muitas vezes dando voz aos próprios artistas em entrevistas e às respostas que estes tiveram do mundo social, como também dos discursos posteriormente aplicados àquela produção cênica e suas representações pelos estudiosos do teatro nacional.

Isto porque, conforme escreveu a historiadora Tania Regina de Luca (2005, p. 123), a fonte impressa é significativa “para a compreensão da paisagem urbana e das representações e idealizações sociais”, sendo estas que persuadem seus leitores de que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram, “sempre colocadas num campo de concorrências e de competição cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990, p. 17). Nesta invenção discursiva, de delineação de uma história, vários jogos de interesse poderão ser percebidos, pois toda narração “obedece a interesses precisos” (GAGNEBIN, 2006, p. 40). A começar de que grande parte do que temos como perfil daqueles tempos foi registrada por críticos que estavam engajados na modernidade teatral brasileira, militantes da transformação que se faria nos nossos palcos, cedo ou tardiamente.

Ao nos reportarmos aos escritos de Décio de Almeida Prado, por exemplo, a pesquisadora Maria Helena Werneck constata: “De modo geral, predomina o desalento na apreensão do crítico-historiador sobre a década de 1930. É a época do atraso, do provincianismo, da falta de ambições artísticas” (2012, p. 417). Percebo, assim, nas disputas pelo monopólio à legitimação do fazer teatral, prioritariamente partindo da análise dramatúrgica, que a maioria das representações produzidas quase sempre desconsideraram a realidade cultural daquele momento anterior, pois o campo teatral é minimante observado como tal, com seus procedimentos, regras e lutas desenvolvidas.

Pouca referência há para o estado em que o teatro brasileiro se encontrava então, sua trajetória percorrida e práticas comuns daqueles tempos.

São as estratégias de sua sobrevivência que pouco se revelam no discurso dos seus mais ferrenhos críticos, todos reinterpretação o passado à luz de suas necessidades urgentes, almejando uma transformação por completo do que se fazia até então, inegavelmente pautada numa perspectiva europeizante, afinal, estávamos atrasados e precisávamos “acertar o passo”. Neste fluxo renovador, e aproveitando a vinda de artistas europeus ao Brasil, o encenador surgiu para reger todos os elementos da cena (alguns ainda pouco aproveitados em suas possibilidades, como a iluminação cênica ou a cenografia para além dos gabinetes, ambas a dilatar tempos e espaços); os atores mergulharam num processo interpretativo distante dos arquétipos já conhecidos do público e a dramaturgia ganhou ainda mais força para fugir dos tipos característicos a cada ator e do convencionalismo das situações domésticas.

O teatro praticado até os anos 1930, ainda que pautado em técnicas influenciadas especialmente por Portugal e França, países que marcaram nossa cultura profundamente, certamente estava em busca de uma identidade nacional e reclamava atenção ao tipo brasileiro, seja rural ou urbano, personagem bastante presente nas comédias de costume que faziam tanto sucesso. Era o teatro ligeiro, sinônimo de entretenimento, quem dominava os nossos palcos, numa construção que não se fez de um dia para o outro. No entanto, Koselleck (2006, p. 327) nos ensina que a história só poderá reconhecer o que está em contínua mudança e o que é novo se soubermos qual a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam. “Também estas precisam ser buscadas e investigadas, se quisermos que as experiências históricas sejam traduzidas para uma ciência da história”, afirma ele.

PARA ALÉM DO VIVIDO...

Compreendendo a modernidade teatral como um tempo novo para o fazer cênico, as expectativas passaram, então, a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. Buscando a renovação da cena a todo custo, sem se ater ao processo que a conduziu a ser o que ela era e, mais, às tentativas de modernização que foram planejadas ou as aspirações já programadas, uma homogeneização ganhou a pauta e um

único olhar, cristalizado e certamente de caráter arbitrário, foi lançado ao teatro anterior às alterações estéticas, dramatúrgicas e de procedimentos técnicos da chamada modernidade.

Tanto que é comum observar nos livros de história do teatro brasileiro uma conotação pejorativa à produção teatral realizada no país antes dos anos 1940, período em que ela se estabeleceu, de fato, no Brasil, momento em que o encenador assumiu a unidade do espetáculo na “tomada de consciência do nosso palco”, como definiu o pesquisador e crítico teatral Sábato Magaldi (2004, p. 207). Em Pernambuco, ainda há poucas referências à atividade teatral daqueles tempos em pesquisas e publicações, mas, de certa maneira, o mesmo teor depreciativo persiste. A pesquisadora Ana Carolina Miranda, autora da dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco “O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)”, é uma das poucas a alertar que seus integrantes viveram uma “fase que merece ser revista por conta da sua singularidade, repercussão e busca por uma identidade nacional, despida da preconceituosa comparação Brasil-Europa” (2009, p. 105).

É certo que, pelo menos até o início dos anos 1930, o nosso fazer teatral era fruto direto da colonização portuguesa, herdeiro de uma prática hoje totalmente em desuso, mas que demorou a ser questionada e transformada. Vivia-se um teatro de convenção, com presença do ponto a soprar falas aos intérpretes e atenção voltada às companhias visitantes, especialmente do Rio de Janeiro ou de outros países. O comum era consagrar os primeiros atores, geralmente empresários dos conjuntos, e assistir a peças escritas por autores estrangeiros, repertórios formados em sua maioria por comédias do teatro ligeiro, digestivo, com a finalidade primordial de fazer rir. No livro “O Teatro Moderno em Pernambuco” (1990, p. 19), o pesquisador Joel Pontes afirma:

Lançando um olhar retrospectivo sobre o teatro pernambucano, não encontramos qualquer afinidade entre os acontecimentos de hoje e os anteriores a 1930. As temporadas realizadas por companhias estrangeiras e nacionais deixavam um halo de admiração [...] No fundo, restava aos pernambucanos, a par de recordações carinhosas, um esmagador sentimento de inferioridade.

Se no início de 1900 era muito mais comum encontrar nos jornais recifenses notícias sobre o teatro em Paris, Milão, Lisboa ou Buenos Aires do que atividades cênicas no Teatro de Santa Isabel, foi a partir dos anos 1930 que tudo mudou. Não que não houvesse já tentativas de formar companhias de teatro próprias do Recife, tanto que datam de final do século XIX as primeiras equipes locais a oferecer teatro como diversão noturna às famílias com um pouco mais de regularidade. Eram as chamadas sociedades dramáticas, quase todas de caráter beneficente, formadas exclusivamente por sócios do sexo masculino e com a presença de poucas atrizes de fora convidadas, geralmente de origem portuguesa, que haviam se estabelecido no Recife por desistência de seguir com alguma companhia itinerante de teatro ou diante da sua dissolução.

Em depoimento à revista *Contraponto* (1950, p. 39), Eustórgio Wanderley recordou que moças e senhoras não pisavam no palco: “Era feio... Havia um tolo preconceito, uma severa prevenção contra as profissionais do teatro, contra as ‘cômicas’, como eram tratadas, com menosprezo, as artistas da cena”. Tanto que não era possível representar peças com três ou mais personagens femininas por falta de quem desempenhasse os papéis. São deste momento o Congresso Dramático Benéfico, o Clube Dramático Familiar, a Phoenix Dramática e a Arcádia Dramática Júlio de Santana, todas com atividades esporádicas.

Ainda que algumas tenham sobrevivido por décadas e até inaugurado teatros próprios, suas atividades resumiam-se a apresentar mensalmente um “espetáculo social” – algo que nem sempre acontecia com regularidade. As peças, quando muito, eram exibidas por duas ou três sessões espaçadas temporalmente. Somente nos anos 1920, nas tentativas da Companhia Trá-Lá-Lá, que chegou a dar quase dois meses de espetáculos diários no Cine-Teatro Helvética, e a Companhia Teatro Mirim, que pouco trabalhou no Teatro de Santa Isabel, a mais importante casa de espetáculos da capital pernambucana, o panorama conseguiu fugir minimamente daquele “vazio” imposto aos recifenses. Afinal, o reconhecimento profissional do teatro estava restrito aos que chegavam de fora.

Assim, sem contar as companhias que itineravam em turnê pelo “Norte”, poucos pernambucanos aventuravam-se a fazer teatro no Recife e esta situação era quase um ditame da norma cultural. Com o aparecimento do Grupo Gente Nossa em 1931,

considerado pelo próprio Joel Pontes como o início do desenvolvimento para a modernidade cênica no estado, o campo teatral transformou-se completamente. Apostando em estratégias diferentes, o movimento cênico local passou a atrair não só novos artistas, técnicos e dramaturgos ao segmento, ampliando e muito o número de pessoas voltadas à arte teatral, agora com perspectivas profissionais um pouco mais “estáveis”, mas fez valer o teatro como uma arte reconhecida pela imprensa e convidativa às plateias mais diferentes, da elite às classes populares, chegando mesmo a receber apoio do poder público.

Para se ter uma ideia, se nos anos 1920 eram raras as chances de algum coletivo teatral recifense conseguir pauta no Teatro de Santa Isabel, centro de gravitação de toda a atividade cultural, política e social no estado, somente entre os anos de 1932 e 1933 o Grupo Gente Nossa chegou a exibir-se 231 vezes por lá, isto sem contar apresentações por outros palcos como o Cine-Teatro São Miguel, Cine-Teatro da Paz, Teatro Arruda, Cinema São João e Teatro Moderno, além de visitas aos municípios pernambucanos de Palmares, Jaboatão, Tiúma, São Lourenço, Escada, Limoeiro e Vitória, chegando ainda a João Pessoa (PB) e Maceió (AL). Afora o estímulo que deu à criação das seções especializadas em teatro nos jornais, à contratação de ensaiadores e atrizes-cantoras de fora, à abertura de récitas com horários específicos para moças ou meninos e meninas e à criação de um corpo assíduo de sócios mantenedores, entre outros projetos pensados para atrair cada vez mais público, algo que de fato aconteceu por quase onze anos.

Ou seja, pela iniciativa de um grupo teatral formado por “gente da gente”, que não teve medo de ousar estratégias diferentes para legitimar o fazer teatral local no Recife, servindo, inclusive, de influência para uma série de outros coletivos como o Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Grêmio Dramático Familiar de Tegipió, Tuna Portuguesa, Grêmio Cênico Espinheirense, Companhia Brasileira de Comédias e Conjunto Nosso, o campo teatral recifense passou por uma profunda transformação, reorganizando-se totalmente e usufruindo de outras perspectivas em sua relação com a sociedade. Legitimado pelos próprios artistas, pelas plateias, pela imprensa e pelo poder público, o teatro produzido no Recife ganhou contornos até então inimagináveis. Atingindo espectadores de todas as classes sociais e faixa etária, inclusive as crianças, até então praticamente esquecidas,

foi assim que a arte teatral local passou a ocupar um outro lugar no mundo social dos anos 1930.

No entanto, toda esta reviravolta que aconteceu é pouco estudada e valorizada, como algo que precisava ser deixado na poeira pesada do tempo, esquecido. Compreendendo Pierre Bourdieu quando trata do valor da dimensão simbólica na construção da realidade social e nos faz ver a busca pela distinção social como uma das lutas das práticas culturais, o teatro sempre foi marcado por determinantes sociais que o menosprezaram, pelo menos em sua instância de produção mais próxima, local. Tamanho desprestígio ao que está perto, mais íntimo, tem a ver, no teatro do período aqui proposto para estudo, com a perspectiva de distância que mantínhamos ao que se fazia de mais avançado e melhor no mundo, leia-se, não estar em consonância com o teatro estrangeiro. Algo que reverberou nas representações construídas ao longo dos tempos.

Tal absorção de princípios, parâmetros e paradigmas de uma cultura alheia, deixa clara a dependência cultural das elites brasileiras (inclusive as intelectuais) com as metrópoles europeias, um *habitus* que, mesmo em meio a transformações contínuas, ainda perdura nos tempos atuais, talvez por isso a reprodução incontestada de “verdades históricas” nos livros voltados à historiografia teatral nacional. Nosso conceito de *habitus* também parte de Bourdieu (1992, p. 191), reconhecendo-o como um “sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”.

Diante das poucas publicações voltadas ao período aqui proposto e quase todas com este caráter homogeneizante, a pesquisa que me proponho vem sanar parte da lacuna sobre a história teatral pernambucana que apresenta um panorama um tanto diferente daquele comumente propagado sobre os primeiros anos do século XX anteriores à modernidade nos palcos do nosso país. Isto para entender a lógica da produção cultural daqueles tempos e salientar o que existia de dinâmica teatral até então, inclusive para além do Grupo Gente Nossa, o único coletivo que conseguiu manter, mesmo minimamente, alguma lembrança na memória teatral pernambucana e brasileira.

Como afirma Heloisa Pontes na introdução do livro “A Gênese da Sociedade do Espetáculo”, de Christophe Charle (2012, p. 10), o teatro, entre todas as artes, cria outras dificuldades para quem se dedica a sua história. Por seu caráter eminentemente efêmero, pouco sobra dele para a posteridade, “apenas uma pálida ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época” e, infelizmente, algumas vezes nos deparamos com um discurso generalizante sobre determinados períodos de sua trajetória.

Pensando no que propõe Koselleck (op. cit., p. 326), talvez possamos esboçar as diferenças ocorridas entre os valores dados à experiência e à expectativa. Afinal, “quanto menor o conteúdo de experiência, tanto maior a expectativa que se extrai dele”. Se houve uma tensão ou um desconhecimento frente às vivências do teatro anterior à modernidade, muito maiores foram as expectativas advindas e, claro, o discurso de rompimento inegavelmente se fez. Diante desta hipótese, não fica evidente que o horizonte de expectativa dos críticos da modernidade, e o discurso por eles proferido e sua futura propagação (quase dogma, para muitos), não minimizou em importância o espaço de experiência vivido pelos artistas que antecederam aquelas mudanças?

Se a história se constrói em meio a determinadas experiências e expectativas, será que reconhecendo as divergências destas duas categorias de conhecimento poderemos conhecer melhor aspectos pouco valorizados daquele momento teatral e, assim, compreender como o teatro foi representado historicamente? Talvez neste confronto – o que foi experienciado, vivenciado, e a expectativa que recaía sobre ele, frustrada ou não, assim como os discursos construídos a partir de então – se possa fundamentar a possibilidade de uma outra história, pois, como lembra Koselleck (op. cit., p. 319), “um futuro portador de progresso modifica também o valor histórico do passado” e, especialmente, sua elaboração crítica. Quem sabe esta seja reveladora de possíveis enganos ou omissões.

PELA RECONSTRUÇÃO PERMANENTE

Para o historiador que acredita que o espaço do seu trabalho não é um campo neutro, mas de combates, vale a pena desmistificar certezas inquestionáveis, inclusive

não se esquivando ao conteúdo das contradições que apareceram no movimento teatral na década de 1930, no Recife, diante da necessidade de se renovar os processos criativos e atualizar os modelos da tradição. Portanto, faz-se necessário concordar com o historiador Antônio Paulo Rezende (1997, p. 14-15) quando ele diz:

Insistimos, sempre, que a História deve ser vista também como lugar do inesperado, espaço da produção de utopias. Nesse sentido, quando utilizamos histórias e não a História, buscamos a multiplicidade, não as certezas e o fechamento de hipóteses positivas, nem tampouco, a verdade científica definitiva, justificadas por critérios rígidos a priori definidos.

Na linha investigativa deste projeto de pesquisa, a obra do sociólogo Pierre Bourdieu vai nos dar o norte para compreendermos os traços que marcaram aquele período, os deslocamentos que se fizeram necessários, as redes de sociabilidade (re)construídas, as relações empreendidas com outros campos do mundo social, em especial as lutas pela legitimidade cultural do teatro recifense em diálogo com o restante do Brasil, as condições de sua produção, reprodução e utilização, as representações construídas por ele e sobre ele, suas estratégias de sobrevivência e o diálogo com as instâncias de legitimação – parcerias com os espectadores, o poder público e a imprensa em especial, esta última a maior autoridade a favorecer ou não seu respaldo para a história. Daquele e de outros períodos da nossa historiografia.

Talvez, assim, contraponto tantas impressões deixadas, possamos compreender os propósitos e usos feitos pelos discursos a cada momento, imersos claramente numa luta política pela autoridade cultural, e reivindicar outra dimensão desta trajetória cênica no Recife, visando também a própria transformação do presente. Afinal, o caráter do passado depende de como – e de quanto – ele é conscientemente apreendido. Certo de ser salutar reescrevermos incessantemente nossa história, ainda que seus tantos aspectos sejam tangencialmente conhecidos, esta é uma tentativa de torná-los um pouco mais nítidos, pois, como bem salienta Lowenthal (op. cit., p. 83), relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: “saber o que fomos confirma o que somos”.

Por fim, vale registrar o impacto que a obra de José Reginaldo Santos Gonçalves, “A Retórica da Perda” (2002), causou em mim. Confesso que até me

deparar com esse Mestrado em História e as leituras oferecidas, sentia-me uma espécie de “homem-memória”, no desejo de não deixar nada se perder, a lutar militantemente pela arte que amo, o teatro, como se fosse possível ir de encontro ao processo irreparável do desaparecimento. Não desconsidero a dimensão política por meu fazer teatral de anos e anos e nem mesmo o valor crítico da minha denúncia ao querer estudar um período teatral que, ou passou em silêncio, ou foi ignorado e denegado de sua significação, mas “bons sentimentos nunca bastam para reparar o passado” (GAGNEBIN, op. cit., p. 52).

Não por acaso, a metáfora da ruína é tão presente naquela publicação que aborda algumas das narrativas sobre o patrimônio cultural brasileiro a partir de duas figuras exemplares, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães, ambos representantes do poder público naquela área. Dois homens numa causa (quase interminável) de lidar com perdas reais ou simbólicas. “Uma ruína é o que desaparece. Paradoxalmente, é algo que já não é mais. Foi, certa vez, parte de uma totalidade. Ao mesmo tempo, convida a uma permanente reconstrução” (GONÇALVES, op. cit., p. 114). É neste sentido todo o meu esforço de compreensão e de esclarecimento ao reconhecer a singularidade dos acontecimentos históricos em plenos anos 1930 no Recife. Deixemos vir.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 8. ed., 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 3. ed., 1992.

_____. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 11. ed., 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil/DIFEL, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC – IPHAN, 2. ed., 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o Passado. In: **Revista Proj. História**. São Paulo: PUC/SP. 1998.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 6. ed., 2004.

MIRANDA, Ana Carolina. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)**. Recife: dissertação do programa de pós-graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1956.

PONTES, Heloisa. Introdução à edição brasileira Sociedade em Cena. In: CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. Recife: FUNDARPE/Companhia Editora de Pernambuco, 2. ed., 1990.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

_____. **Procópio Ferreira**: a graça do velho teatro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)Encantos Modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**: subsídios para uma *biobibliografia* do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1960, Tomo II.

WANDERLEY, Eustórgio. O “Santa Isabel” do meu tempo. In: **Contraponto** – Edição Especial Centenário do Teatro Santa Isabel. Recife: Ano V, Nº 12, dezembro, 1950.

WERNECK, Maria Helena. O teatro profissional dos anos de 1920 aos anos de 1950 – A dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro, Volume 1**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.