

TORRES NETO, Walter Lima. **Teatro de Comédia do Paraná na sua 1a. fase (1962-1969). Intervenção oral na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte.** Curitiba: Universidade Federal do Paraná: Programa de Pós-Graduação em Letras. Professor de Estudos Teatrais<sup>1</sup>.

RESUMO: o propósito desta intervenção foi de “passar a limpo” a minha trajetória pessoal como professor de estudos teatrais, tendo sido originalmente formado em artes cênicas nas habilitações de interpretação e direção teatral. A intervenção retrata o caminho de um indivíduo formado para criar formas de expressão cênica que com o passar do tempo se encontra na condição de professor de estudos teatrais com interesse pela história do espetáculo.

PALAVRAS CHAVE: Cultura teatral. Programa de teatro. História do teatro. Teatro de Comédia do Paraná.

ABSTRACT: the purpose of this intervention was to "cleanse" my personal trajectory as a teacher of theatrical studies, having originally been trained in performing arts in the qualifications of theater interpretation and direction. The intervention retraces the path of an individual formed to create forms of scenic expression that over time is in the condition of professor of theatrical studies with interest in the history of the spectacle

KEYWORDS: Theatrical culture. Theater program. History of theater. Teatro de Comédia do Paraná

“Até que acabei por levar uma vaia cantando em pleno picadeiro de um circo. Nunca mais fui nada. Nada, não! Hoje, porque bebo a fim de esquecer a minha desventura, chamam-me ébrio. Ébrio...”

(Fragmento do monólogo que precede a canção *O Ébrio* de Vicente Celestino, cuja estreia do espetáculo se deu em 1941, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. O espetáculo era anunciado como “uma Canção teatralizada em 2 atos e 9 quadros.”)

Idealizei apresentar uma percepção pessoal da história do teatro por meio da minha própria trajetória. Pode ser que eu consiga traduzir também a trajetória de outros colegas da minha geração.

---

<sup>1</sup> Este texto resulta de comunicação proferida na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte”, realizada no dia 16 de outubro, durante o X Congresso da ABRACE (UFRN, Natal, 2018). A proposta, tal como espelhada no resumo submetido e aprovado, foi elaborada por Maria de Lourdes Rabetti (UNIRIO; UFSJ) e inspirada em discussões ocorridas no GT História das Artes do Espetáculo, em 2016 e, especialmente, em colocação da Capes, em seu último Relatório de Avaliação (2017). Convidados pela professora, que apresentou a mesa, Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ), Larissa Neves (Unicamp), Paulo Maciel (UFOP) e Walter Lima Torres Neto (UFPR), produziram comunicações que discutem, em sua diversidade de perspectivas e de pesquisas, problemas ligados à história e à historiografia do teatro no Brasil.

Como todos devem saber, não sou um historiador “de ofício”, pois fui formado em artes cênicas, ainda que em nível universitário, um ofício considerado de “gente sórdida e mercenária”, como lembra Roberto Tessari a propósito dos cômicos italianos do século XVII (TESSARI, 1989).

O propósito da formação estava centrado nas habilidades destinadas ao trabalho teatral criativo. Tornar-se um agente criativo profissional, capaz de propor a criação e execução de formas cênicas simbólicas.

Como todos da minha geração, tivemos três disciplinas obrigatórias, que faziam menção à presença da história: História da Arte (I e II); História do Teatro (I, II, III, IV); História do Teatro Brasileiro (I e II). Isso resulta em 240 horas de conteúdo atinente à história, inseridos numa carga horária total de 2.550hs.

Foram cerca de 10% da carga horária total dedicada a um conteúdo histórico. Este conteúdo versava sobre aspectos da história do teatro ocidental e brasileiro, contribuindo para descoberta do ofício de ator e de diretor. O teor do programa das disciplinas não contemplava uma problematização sobre o tratamento a ser dado à história.

Certamente, com esses 10% não poderia estar habilitado a entrar no grupo dos historiadores de “ofício”. Talvez eu tenha me tornado um teatrólogo. De toda maneira, a finalidade da nossa formação específica na graduação era alcançar uma habilidade profissional criativa em artes cênicas.

Mas após uma graduação numa área criativa, ainda há tempo para aperfeiçoar suas competências intelectuais com a ajuda de outras disciplinas, sobretudo, quando oriundas do campo das humanidades. Foi então que me interessei em conhecer mais a fundo sobre a história da presença da cultura teatral francesa e a história da sua influência sobre o teatro brasileiro.

Primeiro, me debrucei, durante um DEA (Diploma de Estudos Aprofundados equivalente a um mestrado), sobre a turnê do Theatre Louis

Jouvet entre 1941 e 1942. Insatisfeito com o resultado, tentei retroagir no tempo, e dessa forma caí nos braços de Arthur Azevedo.

A tentativa então era de entender melhor, “na sua raiz”, as marcas da francofilia do autor de *O Mambembe*, que, como sabemos, não era só sua, mas de toda uma geração de homens de letras e de teatro.

Sem nenhuma formação ou orientação, procurei saber quem inspirava a professora, Martine de Rougemont, encarregada pelo meu aperfeiçoamento. E foi assim que tomei conhecimento do título, *Como se escreve a história* de Paul Veyne.

Segundo este historiador, à história é conferido um caráter narrativo interpretativo, e assim cada um de nós deve “tecer a sua intriga” ou urdir a sua “trama” para determinado conjunto de eventos, fatos, trajetórias, instituições, períodos, biografias, entre outros tópicos (VEYNE, 1998).

Procurei na sequência, numa segunda estratégia, agora mais prática, verificar o que de fato minha orientadora produzira. Como ela narrava a história que lhe interessava contar? E só, num terceiro momento, planejava imitá-la.

Foi quando em meio a muitas dúvidas de encaminhamento de minha investigação, me deparei com o livro da mesma Martine de Rougemont sobre *Vida teatral na França no século XVIII*. Ao ler essa obra, decidi reproduzir algo de semelhante, mesmo que o resultado fosse pálido diante do meu entusiasmo pela história do teatro brasileiro e francês.

Exemplar para os estudos de história do teatro do séc. XVIII europeu, nesta obra observa-se que a autora não ignora, na sua narrativa, nenhum aspecto da vida teatral do século das luzes. Ela parte do trabalho intelectual de autores, se detém sobre o esforço criativo dos artistas da cena, passando ainda pela política teatral e os modos e usos da censura; gêneros dramáticos; teatros e seus repertórios salientando seus principais temas; escritos de artistas e especialistas, crítica teatral; trabalho de ator; configuração da

encenação; edifício teatral; a empresa e o comércio teatral, sua economia e sua legislação; a vida social e o estatuto dos artistas; a relação do teatro com o poder; o teatro ambulante e o teatro estável; teatro de amadores e sua pedagogia, etc.

Por meu lado, acabei produzindo um doutorado cujo resultado historiográfico até certo ponto foi muito irregular, fragmentado (deveras híbrido nas suas intenções) e pouco verticalizado na sua interpretação. Porém, tal experiência historiográfica me ofereceu uma espécie de iniciação prática, imersiva que me incentivava a narrar uma história, mesmo que até certo ponto num estilo “*selvático*” ou por outro, demasiadamente “*a l’improviso*” distante de uma visada política ou social na abordagem do tema.

Essa narrativa me possibilitou ainda uma visão singular do nosso teatro, porque “recortada”. Foi uma espécie de “retorno”. Um caminho foi feito por meio desta escrita. Centrada talvez no nosso maior animador cultural (que nosso teatro teve), uma trajetória foi passada a limpo, tendo por esteio o teatro brasileiro, à luz da presença francesa no século XIX.

Foi aí que percebi que o germe do assunto escolhido para o doutorado fora inoculado pelas lacunas das 240 horas da graduação em artes cênicas. Como se percebe aprender é recordar!

Assim, em 1997, docente do Curso de Direção Teatral na UFRJ (Escola de Comunicação), percebi que as inquietações do aspirante a diretor teatral eram muito diferentes, em relação à minha geração, e por conseguinte, à formação que me fora dispensada, no início dos anos 80. Pesquisei então, por meio de uma perspectiva histórico-sociológica, sobre o trabalho criativo do “ensaiador dramático”; do “diretor teatral”; do “encenador”; e do “performador”, na coordenação de uma exibição cênica e na construção de uma cena teatral.

Esses tipos ideais de comportamentos criativos foram idealizados para demonstrar aos jovens aspirantes à carreira de diretor teatral, concepções criativas distintas diante da elaboração e execução de uma obra cênica, por

meio de um ponto de vista histórico. No início dos anos 1990, o perfil deste jovem realizador, — envolvido por grandes transformações atinentes ao mundo digital e ao emprego da tecnologia em cena, — era muito diferente da formação exclusivamente de caráter textocêntrico. Assim, o trabalho criativo do coordenador da cena, conforme um ponto de vista histórico, poderia ser apreciado em perspectiva crítica. Esses “tipos ideais” podem ser resumidos da seguinte maneira.

O “ensaiador dramático”, possuiria um perfil de cunho luso-brasileiro, trabalharia basicamente focado na reprodução de uma cena pré-estabelecida que converge para respectiva expressão do gênero dramático correspondente ao que o texto foi escrito. Deve haver uma relação sincrônica e convergente entre o gênero da literatura dramática, a encenação e a expectativa do espectador que não pode ser frustrada.

O “diretor teatral”, por sua vez, aporta uma leitura crítica do texto teatral e confere ao mesmo um revestimento estético, produzido por uma subjetividade que lhe permita assinar o espetáculo, elevando-o a condição de uma obra de arte independente da literatura dramática. Aqui estamos dentro do legado de André Antoine e Constantin Stanislavski, ou Jacques Copeau e Gordon Craig, os quais entre naturalismo e simbolismo inauguram novas relação criativa e produzem uma cena inovadora, que apesar de se afastar do parâmetro estético anterior (referente ao ensaiador), não deixa de ser guardiã de uma certa técnica teatral.

O “encenador” a seu turno, tensionando cada vez mais a emancipação da cena em relação à literatura, teria o seu trabalho criativo disparado a partir de qualquer resíduo literário (dramático ou não), questão sócio-política, problema estético, trazendo à cena uma obra que não tem, necessariamente, nenhum vínculo com uma escrita dramática convencional, instaurando novos protocolos criativos e formas expressivas divergentes do enquadramento crítico. A este criador pode-se associar as criações híbridas da dança teatro, por exemplo.

Por fim, o “performador”, estaria próximo daquele criador cênico, que em grupo ou individualmente, oferece as vezes a sua própria biografia, decantada por manifestações poéticas performativas em forma de ações e intervenções cujas matrizes indutivas adviriam do *happening* e das artes da performance. A finalidade da sua criação é fabricar uma forma cênica muitas vezes radical, pois arriscando-se até fisicamente seus limites entre o real e o ficcional confronta o espectador com formas insólitas e absolutamente divergentes, por operarem na maior parte do tempo de forma conceitual e não representacional, subtraindo entre outros elementos da narrativa tradicional a noção personagem.

Esse foi um estudo de fundo histórico, sobre “tipos ideais” de comportamentos criativos na coordenação do trabalho teatral em distintas temporalidades. Esse trabalho foi fundamental para contribuir na formação dos jovens aspirantes à carreira de diretor teatral. Tratava-se de oferecer aos estudantes, uma consciência histórica e uma visão crítica do papel criativo e social associado ao ofício que haviam escolhido sem o estabelecimento de uma ordem teleológica.

Agora, em 2003, transferido para Curitiba e acompanhando o teatro local, sempre vulnerável às mudanças de paradigmas estéticos advindas do exterior, encontrei nos programas de espetáculos uma nova fonte de trabalho até então pouco ou quase nada explorada<sup>2</sup>.

Nessa altura, a micro-história, a nova-história, o novo historicismo, bem como a história cultural, apesar de divergências conceituais, (em termos de objetos e de tratamentos), me encorajaram e acabaram por estabelecer um campo de legitimação para o estudo de objeto, aparentemente, tão singelo quanto periférico como os programas de teatro.

---

<sup>2</sup> Sobre o teatro contemporâneo em Curitiba o leitor pode consultar. **À sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba.** (Org. Walter Lima Torres Neto). Curitiba: Kötter Editorial, 2018. Nesta obra coletiva, o pesquisador encontrará uma série de análises, diagnósticos e entrevistas sobre os mais atuantes grupos de teatro dos últimos tempos atuantes na capital do Paraná.

A intuição sobre a importância dos programas como documento foi compartilhada e confirmada em conversas com Marvin Carlson, reconhecido historiador do teatro ocidental, cuja formação inicial também não foi em história, e sim em linguagens artísticas e literatura inglesa.

Ao comparar a trajetória do programa de teatro brasileiro com o programa de teatro americano e europeu, especialmente o francês e o inglês pude desfrutar então de uma segunda experiência histórica. O mais estimulante nesta aventura foi, além de propor uma narrativa para a gênese dos programas de espetáculo, foi a descoberta da presença de quatro ênfases discursivas no interior do projeto editorial dos programas de teatro. Lembremos que a autoria de um programa de teatro nem sempre é reivindicada.

Essas ênfases que integram o projeto editorial dos programas, nos ajudam a compreender, e assim a estudar: o processo criativo de um grupo teatral; a concepção estética de um diretor; os propósitos de uma companhia estável de repertório; as origens de um espetáculo avulso; os pressupostos de um grupo de amadores diletantes... entre tantos outros aspectos atinentes, exclusivamente, à uma cultura teatral. Essas modalidades foram designadas por mim como “didascálica”, “histórica”, “estética” e “genética”, as quais podem ser resumidas da seguinte maneira:

A ênfase “didascálica” é observada quando se tem uma reprodução do todo ou de partes atinentes aos textos didascálico presente no interior da peça de teatro, do libreto da ópera... isto é, trata-se de uma espécie de apropriação explicativa, segundo o conteúdo presente nas rubricas da peça ou mesmo no diálogo. Muitas vezes nos espetáculos de dança o leitor-espectador encontra um “argumento”. Esse texto em certa medida pode ser considerado como didascálico.

A ênfase “histórica” se observa quando na redação do programa constata-se a presença de um discurso que traça a história daquela obra, seja do ponto de vista da encenação ou de seus temas e motivos. Normalmente, são ressaltadas aquelas características que contribuem para reafirmar uma

trajetória baseada nos valores que a obra encerra. A ênfase na história por vezes se detém sobre a trajetória dos próprios agentes criativos envolvidos no processo criativo legitimando-os ao exibir o que seriam as suas credenciais para abordar aquela obra, o seu currículo de atividades artísticas ou a sua biografia.

A ênfase “estética” é mais moderna, datando do surgimento da figura do moderno diretor teatral. Trata-se de um discurso que procura difundir os pressupostos estéticos que norteiam o processo criativo da obra, o qual permitiu aos agentes criativos alcançarem a forma que a obra adquiri nesta sua versão. Normalmente, com esta ênfase o programa nos oferece as “chaves de leituras” que serviram aos agentes criativos para realizar determinada montagem.

Já a ênfase “genética” é mais contemporânea. Ela é quase uma confidência, pois compartilha com o leitor-espectador o processo criativo do conjunto de agentes envolvidos na concepção, execução e recepção da obra. Trata-se de relatar ao leitor do programa um discurso sobre a gênese da obra cênica. Etapas de trabalho, processos criativos, experiências e demais procedimentos do trabalho intelectual e do esforço criativos que levaram o coletivo ao resultado que agora será apreciado.

Por meio do estudo da argumentação dos agentes criativos, no interior dos programas, pude perceber um conjunto de discursos secundários (implícitos e explícitos) que conectam as esferas da política, da economia, da publicidade, da arte, e até do teatro. São esses discursos que revestem o evento teatral das propriedades que lhe são inerentes — a concepção, a execução, e a recepção, — elevando-o a um fato dinâmico da cultura.

Do estudo com os programas advém, sobretudo, uma visão crítica da mentalidade acerca do próprio trabalho teatral, que não deixa de ser histórica. É por isso que Martine de Rougemont na introdução de sua história do teatro afirmava que seria “necessário que o historiador do teatro fizesse um esforço suplementar para dispor do conhecimento de diversas disciplinas,

simultaneamente, e com essa formação híbrida pudesse encarar os aspectos pluri-disciplinares inerentes à dinâmica de uma vida teatral” (ROUGEMONT, 1988, p. 15).

É aí que a formação do teatrólogo ou do historiador em artes cênicas atrita-se com a formação do “historiador de ofício”. Este ignora no seu corpo o calor das tábuas; na sua alma o olhar de uma audiência; no seu espírito o juízo de terceiros sobre o seu esforço criativo.

Assim, os programas de espetáculos, por suas propriedades pluridisciplinares se confirmam como documentos da história do espetáculo, sendo considerados, por mim, como sintomas de uma vida teatral.

Isto pode ser verificado, quando comparamos (via programas mas não somente) nossas regiões teatrais, e constatamos a existência de procedimentos criativos distintos em nosso país. Não há *um* teatro. E esses teatros, que são produzidos de forma intermitente, estão sujeitos a padrões estéticos e especificações artísticas, absolutamente divergentes entre si. Por consequência, seus processos criativos e espetáculos se manifestam por meio de escolhas estéticas díspares.

Mais recentemente, fui estudar a possibilidade de se pensar um deslocamento do olhar historiográfico, e conseqüentemente dos juízos sobre os processos criativos e espetáculos, quando se estuda a história e o trabalho criativo de um teatro “fora do eixo” RJ-SP<sup>3</sup>. Foi assim que estabeleci as esferas de uma cultura, um sistema e um mercado teatral.

Observando nossas regiões teatrais, densidades variáveis são constatadas no interior de sistemas teatrais, que são distintos uns dos outros. São eles, independentes de suas intensidades, quem são capazes de

---

<sup>3</sup> A expressão “teatro fora do eixo”, é importante que se lembre, foi vulgarizada por meio das reflexões de Fernando Peixoto, homem de teatro originário do Rio Grande do Sul. Em seu livro intitulado **Um teatro fora do eixo**, ele apresenta e problematiza aspectos da cultura teatral em Porto Alegre na sua relação com as capitais Rio de Janeiro e São Paulo.

efetivamente, condicionados pelas esferas política, econômica e artística, articularem e estruturarem um mercado teatral. Aqui haveria muito o que discutir, pois o próprio mercado, a seu turno, também é capaz de engendrar a reprodução de determinados comportamentos criativos, que por sua vez engendram obras específicas, visando estritamente a manutenção do próprio mercado, em detrimento de outras manifestações cênicas periféricas a este mesmo mercado.

Observa-se que de uma cultura teatral, rural ou urbanizada, central ou periférica no interior de uma dada sociedade, emergem processos criativos de inspiração endógena ou exógena. Sejam eruditos ou populares, eles podem ser cotejados com os processos criativos de produções inseridas num sistema teatral, por sua vez, já consolidado, sobretudo quando se compara o que se faz nas diversas regiões teatrais com o teatro produzido na região do eixo-RJ-SP ou no estrangeiro.

A pesquisa, que realizo no momento, se debruça sobre os programas dos espetáculos do Teatro de Comédia do Paraná na sua 1a. fase (1962-1969), e servirá para investigar as relações entre o teatro da capital paranaense e o teatro produzido no eixo RJ-SP, na década de 1960. Ao estudar o teatro da capital paranaense adotarei um olhar sobre uma determinada cultura teatral que procura forjar um sistema na tentativa de se modernizar e, conseqüentemente, estabelecer as bases para um mercado teatral.

Minha hipótese é a de que, em nome da modernidade teatral, que ocorria noutras praças como Rio de Janeiro e São Paulo, o sistema teatral curitibano precisava ser renovado. Seria necessário implementar um processo de radical modernidade teatral por meio do estabelecimento de uma companhia moderna, cujo repertório estaria em sintonia com o que acontecia no mercado teatral do eixo RJ-SP. Nesse esforço, formas populares como o teatro de pavilhão, o circo teatro, os grupos amadores étnicos que representavam em língua estrangeira, bem como formas populares, tal qual o

exemplo em epígrafe do sucesso de Vicente Celestino, precisavam ser pouco a pouco superados, como parte de uma concepção de “progresso teatral”.

O Centro Cultural Teatro Guaíra pertence hoje à Secretaria de Cultura do estado do Paraná. Ele começou a ser construído em 1952. Nessa época, Curitiba contava com uma atividade teatral animada por alguns grupos semiprofissionais. Tratava-se, na verdade, da construção de um arrojado complexo teatral, inédito até então no Brasil,<sup>4</sup> que abrigaria três salas de espetáculos, localizadas bem no coração da capital, com acesso facilitado aos moradores de todos os bairros limítrofes. Deveria ainda ser a sede de corpos artísticos estáveis (orquestra, balé, companhia dramática).

A primeira sala a ser inaugurada foi o “Guairinha”, o Auditório Salvador de Ferrante, em 1954, com capacidade para 504 espectadores. Já o Grande Auditório, sala Bento Munhoz da Rocha Netto, abriria suas portas em 1974, com capacidade para 2.173 espectadores. E finalmente, em 1975, foi inaugurado o Mini Auditório, Glauco Flores de Sá Brito, com capacidade para 113 lugares, finalizando-se assim o projeto arquitetônico elaborado pelo arquiteto Rubens Meister.

Posso concluir, de forma provisória que:

- a) observa-se com a criação do TCP em 1962 uma intenção, por parte do governo do estado do Paraná, em potencializar um sistema teatral, que deveria ter como centro gravitacional o complexo do Teatro Guaíra;
- b) pode-se estimar que o estudo dos programas demonstrará a tentativa de se estabelecer uma modernidade teatral nesta capital do sul do país, por meio do atrito entre uma cultura teatral exógena e outra endógena;
- c) constata-se, ao estudar o período, uma cultura teatral local que na visão do estado mereceria ser impulsionada, valorizada,

---

<sup>4</sup> O Teatro Castro Alves, em Salvador ficou pronto para ser inaugurado em 1958, porém um incêndio impediu a sua abertura, sendo somente a Concha Acústica inaugurada em 1959. Parece haver muitas semelhanças no projeto político cultural destes dois complexos. O TCA foi finalmente inaugurado em 1967.

potencializada por meio da presença de novas formas, e em contrapartida o lento apagamento do dito teatro de matriz popular cujas manifestações parecem ter sido: o teatro de amadores em língua estrangeira; o teatro de pavilhão, o circo-teatro dentre outras manifestações a serem ainda verificadas;

d) construiu-se ao longo da década de 1960 um conjunto de ações de incentivos, benefícios e reconhecimentos para constituição deste projeto teatral institucional, fundado em 1962, e que teve como seu primeiro diretor artístico, Cláudio Correa e Castro.

### Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Arthur. **O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo**. (Org. NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer). Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- BRANDÃO, Tânia. "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil". In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. (Trad. Rejane Janowitz), São Paulo: Martins, 2005.
- FARIA, João Roberto. (dir.). **História do teatro brasileiro**, vol. I e vol. II. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2012/2013.
- FONTANA, Fabiana; MACIEL, Paulo. (Org.). "Dossiê Histórias, memórias e acervos teatrais no Brasil". In: **Revista Sala Preta**, vol. 17, n. 2. USP/PPGAC, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- POSTLEWAIT, Thomas. **The Cambridge introduction to theatre historiography**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- RABETTI, Maria de Lourdes. "História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições". In: **Folhetim**, n. 02. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, pp. 27-36.
- RABETTI, Maria de Lourdes. "O Laboratório do *Dramaturg* e os estudos de Genética Teatral: experimentos". In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 1, n. 2. Porto Alegre: UFRGS, 2011, p. 443-458
- ROUGEMONT, Martine de. **La Vie théâtrale en France au XVIII ème siècle**. Paris/Genebra: Champion-Slatkine, 1988.
- TESSARI, Roberto. **Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra**. Milano: Mursia, 1989.
- TIBAJI, Alberto. "Objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso". In: **Anais de II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Como pesquisamos?** Salvador: Escola de Teatro e Dança da UFBA, outubro de 2001, pp.319-324.
- TORRES NETO, Walter Lima. **À sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba**. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

TORRES NETO, Walter Lima. **Ensaaios de cultura teatral**. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. (Trad. Alda Baltar; Maria Auxiliadora Kneipp). Brasília: Editora da UNB, 1998.