Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo

Vera Collaço*

RESUMO: Ao criar o Serviço Nacional de Teatro, em 1937, o ministério Capanema implantava o primeiro órgão público, no Brasil, direcionado para o teatro. Embora bastante conflitante desde seu início, o SNT permitia, pela primeira vez em nossa história, um planejamento estratégico para a área teatral. No bojo deste planejamento se debateu três projetos culturais para a modernização do teatro brasileiro. Os três projetos partiam de uma idéia que os unia, ou seja, de um "olhar de verdade", de algo ou de alguém que sabe o que é melhor para os demais. E todos os três desqualificavam a prática teatral vigente na década de 1930. Nesta comunicação eu debato estes projetos, bem como a modernidade referendada pelo Serviço Nacional de Teatro.

Palavras-Chave: Projetos artístico-culturais, Política públicas, Estado Novo

ABSTRACT: On creating the National Theatre Service (SNT), in 1937, the Ministry Capanema installed in Brazil the first public sector addressed to theatre. Although a conflicting space from the beginning, SNT allowed, for the first time in our history, an strategic design for the theatre area. At the core of this design three cultural projects debated the modernization of the Brazilian Theatre. The three projects had an initial common ideal – to really look at what was better to the field. The three of them disqualified the theatre practice at stake in the 30s. This paper analyses these projects, as well as the concept of modernity proposed by the National Theatre Service.

Key words: Cultural-Artistic Project, Cultural Policies, New State

A 21 de dezembro de 1937 o Presidente Getúlio Vargas (1882-1954) e seu ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), assinaram o decreto-lei n. 92, que autorizava a criação e implantação do Serviço Nacional de Teatro (SNT). O SNT foi o primeiro organismo estatal criado para atender as demandas do fazer teatral brasileiro. Do Império à Primeira República o que se vê é a omissão do Estado, ou quando muito ocorriam apadrinhamentos interessados/interesseiros.

> *Excetuando-se os mecanismos repressivos, o Estado não criou, até 1937, formas de participação contínua no setor – não existiam órgãos especializados para regulamentar as dotações públicas para o teatro, e as tentativas de criação de instituições de formação técnica de profissionais não recebiam apoio legal e financeiro. (PEREIRA, 1998:35).*

* Doutora em História. Professora de Teatro/Centro de Artes – Universidade do Estado de Santa Catarina.

No percurso histórico do Império ao Estado Novo o que podemos constatar é que as reivindicações de artistas e produtores teatrais eram muitas e constantes, seja solicitando apoio para as companhias, para montar espetáculos, para viajar pelo país, para manter espaço teatrais, ou ainda para à formação do artista de teatro. Mas, estas demandas "continuavam a ser ignoradas pelas autoridades". (PEREIRA, 1998:39). Conseqüentemente, a criação do SNT atendia uma antiga solicitação artística e, mesmo repleta de conflitos e atritos, era uma possibilidade de negociação, financiamento e ordenamento do fazer teatral. E os atritos não foram poucos ou pequenos, seja entre os profissionais, entre os profissionais e os amadores, entre estes e o Estado.

Contudo, não se encontra depoimentos significativos desqualificando a importância deste organismo estatal; mais comum, é encontrar questionamentos de suas práticas e de suas políticas personalistas e autoritárias. Características estas que percorrem quase toda a trajetória histórica deste órgão, com suas diferentes denominações, até o seu infeliz desmantelamento no governo de Fernando Collor na década de 1990.

Nesta comunicação trago para o debate a modernidade desejada para o teatro brasileiro seja pelo Estado ou pelos artistas e intelectuais que comungavam da vontade de implantar outro teatro em nossos palcos. Para esta discussão escolhi como objeto de analise o discurso da Comissão de Teatro Nacional (1937) e de dois conferencistas por ela convidados (1937) que se pronunciaram sobre as "causas da decadência" do teatro nacional e apontaram soluções para o problema analisado. Com isso procuro compreender a discussão estabelecida entre os contemporâneos da criação do SNT e os seus desejos de mudar a realidade colocada para o nosso teatro.

A modernidade teatral e o Estado

Quando, em 26 de julho de 1934, Gustavo Capanema assumiu a pasta da Educação e Saúde, suas prioridades, para com o teatro, era a de encontrar formas de adequar esta arte aos novos paradigmas que se desejava implantar no Brasil, condizentes com a efervescência do Estado Novo. Estes paradigmas encaminhavam-se, numa visão eurocêntrica, para a superação do "atraso" brasileiro em todas as áreas, e, no caso especifico do teatro, na supressão das formas canônicas populares que dominavam nossa cena. Esta percepção levava, como veremos mais à frente, à constantes referencias ao "gosto desqualificado" do freqüentador deste teatro, o que acabava contaminando toda produção teatral.

Um movimento contrário ao Teatro de Revista e ao Trianon, gêneros dominantes e populares no Brasil desde o início do século XX, e o primeiro desde o final do século XIX, se

faz a partir de alguns personagens ao longo da década de 1920 e 1930. Percebe-se entre estes "pioneiros" e seus seguidores, bem como entre intelectuais de outras áreas, "um idioma cultural comum" (BURITY, 2002) e que, com suas devidas variações, este idioma circulava pelo mundo ocidental em sua modernidade critica. Modernidade que implicaria, ao longo de todo o século XX, numa transformação radical das relações entre palco/platéia, ator/espectador, espetáculo/espaço, etc.

As novas proposições para a cena brasileira, em consonância com a modernidade européia, apareciam timidamente em projetos nos quais se envolviam amadores e profissionais, como, por exemplo, Itália Fausta (1887-1951) e o *Teatro da Natureza*, as experiências de Renato Viana (1894-1953) durante a década de 1920, ou ainda, experiências apenas amadoras como as desenvolvidas pelo casal Álvaro e Eugenia Moreyra, com o *Teatro de Brinquedo,* em 1927. Estes agentes reformadores encontraram no Ministro Capanema o respaldo fundamental para alavancar suas idéias. Agora estas propostas contariam com o apoio financeiro e logístico do Ministério da Educação e Saúde.

A aproximação efetiva de Capanema com os reformadores da cena brasileira se deu de modo acidental. Ao assumir o ministério, Capanema vasculhou os arquivos deste organismo na busca por algo novo, quando se deparou com uma "solicitação de Ronald de Carvalho para que se apoiasse o projeto do dramaturgo e homem de teatro Renato Viana visando criar o 'Teatro-Escola', destinado à formação de atores e de platéia". (PEREIRA, 2001:64). Deste encontro acidental, entre o Ministro e uma idéia, surgiu o apoio ao projeto Escola-Teatro, de Renato Viana com "uma subvenção de 250:000$000", no período de 29 de outubro de 1934 a 17 de novembro de 1935. Mas, nem tudo saiu como o imaginado pelo ministro.

> *O efeito imediato da concessão do apoio a Renato Viana, na primeira iniciativa de que se tem registro visando implementar uma política em relação ao teatro no primeiro governo de Vargas, foi inaugurar uma polêmica com os profissionais que denunciava a falta de critérios do ministro Capanema. (PEREIRA, 2001: 65)*

Este incidente foi significativo para a criação de "mecanismos mais amplos para a tomada de decisões na esfera do ministério Capanema". (PEREIRA, 2001:65). E um destes mecanismos foi a implantação de uma Comissão de Teatro Nacional, em 1936.

Por portaria do Ministro Gustavo Capanema, de 14 de setembro de 1936, foi instituída uma Comissão para analisar e propor sugestões para "desenvolver" o teatro brasileiro. Uso aqui a palavra "desenvolver" tal como eles a concebiam, ou seja, superar o "atraso" e propiciar condições de progredir; evidentemente, que estas percepções se faziam a partir de

um olhar europeizante. Esta Comissão se transformou em Comissão de Teatro Nacional, através da lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937, e se tornou um órgão do Ministério de Educação e Saúde.[1]

A Comissão de Teatro Nacional deveria operacionalizar, com suas ações e proposições políticas, três objetivos principais:

> *1. Promover estudos sobre o teatro, [... elaborando...] uma documentação completa do que se tem produzido e do que se pode fazer em teatro;*
> *2. Desenvolver a atividade teatral, não apenas em quantidade, mas também em qualidade, melhorando o padrão das representações e conduzindo o público a melhores solicitações de gosto;*
> *3. Fazer teatro, para dar trabalho às pessoas do oficio e para dar recreação ao povo. (O GOVERNO e o TEATRO, 1937:6).*

Para concretizar o seu primeiro objetivo e dar início aos "inquéritos" – palavra em voga neste período – foram "encomendados [pela Comissão] alguns estudos sobre o problema do teatro. Tais estudos tomaram a forma de conferencia, que foram feitas pelo prof. Robert Garric, pelo prof. A. Sá Pereira e pelo Sr. Jorací Camargo". (O GOVERNO e o TEATRO, 1937:21). Como podemos perceber nesta fala da Comissão o teatro brasileiro tinha um "problema". Era comum esta intelectualidade olhar o teatro em sua volta e rotulá-lo de decadente. A "decadência" que lhes era contemporânea utopizava um período áurea localizado em Martins Pena, José de Alencar, entre outros, ou seja, num teatro literário. "O problema" do teatro brasileiro encontrava-se nas dicotomias: popular x erudito, texto x palco, improviso x disciplina. Estas idéias perpassaram todos os discursos modernizadores da cena brasileira, e elas passaram a significar o elemento de ligadura das diferentes correntes ideológicas que se moviam e se entrechocavam na cena brasileira.

No segundo objetivo proposto, a Comissão definia de modo claro sua rejeição ao teatro de sua contemporaneidade, um teatro comercial que vivia em função da quantidade de espetáculos apresentados, e, conseqüentemente, na percepção destes intelectuais e artistas, não primava pela "qualidade". E este trabalho "estragava" o gosto do público que o assistia. Era preciso, portanto, inverter o movimento desta roda para que o público – "o povo" - tivesse o seu "paladar teatral apurado", e desta forma ser capaz de apreciar as verdadeiras obras teatrais.

Estas idéias permeavam todos os discursos que desejavam transformar a realidade brasileira neste período; idéias que já vinham se constituindo deste a década de 1920, e que

[1] A Comissão era constituída por: Mucio Leo, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly. E teve inúmeras de suas sessões presididas pelo próprio Ministro Capanema.

desembocaram na autoridade do Estado Novo como sendo o único mecanismo capaz de acertar as contas com o "atraso" brasileiro.

Projetos modernizadores do teatro brasileiro

A conferência de Sá Pereira intitulada *Teatro - Padrão de Cultura* aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes, no dia 27 de janeiro de 1937. E a de Joracy Camargo, *Teatro Brasileiro//Teatro Infantil,* também no mesmo local, e ocorreu em 19 de maio de 1937. Observo que as duas conferências foram publicadas, em 1937, pelo Ministério da Educação e Saúde, com os títulos acima colocados, bem como os trabalhos da Comissão de Teatro Nacional, sendo que esta publicação foi posterior a das conferencias, mas também em 1937.

Antes de avançar nas argumentações dos conferencistas e da própria Comissão, destaco dois pensamentos que me auxiliaram na compreensão do objeto aqui analisado.

> *Cada época tem as suas idéias obsessivas, que nada têm de pessoais. Elas aparecem, de diversas maneiras, em todas essas expressões societais que são a literatura, os modos de vida, as múltiplas formas culturais, sem esquecer as ideologias, sejam elas políticas, jornalísticas ou científicas. (MAFFESOLI, 2005:11).*

Estas lúcidas observações de Maffesoli me levaram a pensar as idéias recorrentes no teatro do meu recorte temporal. Quais seriam as palavras chaves em suas discussões? E percebe-se que a proposta modernizadora estava assentada sob palavras como: "desenvolver", "moralizar" e "civilizar". E, como palavra de ordem estava à transformação das tradições populares que deveriam ser "civilizadas" e "moralizadas" para propiciar o desenvolvimento ou o progresso da cena nacional.

> *Se as diferenças culturais apenas dão testemunho de estágios historicamente "inferiores" a serem de modo inevitável superados pela própria "evolução", por que não intervir em tal processo, acelerando-o, quer dizer, favorecendo a essência racional presente em todo ser humano, aplainando o caminho para todas as suas potencialidades "humanas"? Em conseqüência, do poder ser ao dever ser, da possibilidade científica ao imperativo moral, a Civilização dos europeus converteu-se em Civilização da humanidade. (FALCON, 2002:68).*

Com as palavras acima de Falcon podemos ler os discursos dos três projetos que se apresentavam como propostas de reformulação do teatro brasileiro. E para fazer esta discussão vou cruzar os três textos para compreender o que eles apontam como problema e

soluções para o teatro nacional, destacar seus pontos em comum e suas diferenciações e, por fim, ressaltar aspectos únicos das propostas.

Os problemas e as soluções para o teatro brasileiro

Os dois conferencistas iniciam sua fala com exposições sobre o que julgam ser a causa, ou as causas, da "decadência" do teatro nacional. E verifica-se que as duas falas se aproximam da problemática do "gosto do público" tal como colocado, posteriormente, pela Comissão de Teatro.

Para Joracy Camargo o teatro brasileiro sempre esteve em crise, e isso se deve a problemas macro-estruturais, ou com diz Joracy (1937:9):

> *[...] O Brasil ainda não conseguiu educar o seu povo ao ponto de se tornar o teatro uma verdadeira exigência de sua civilização. [...] não basta proteger e amparar o teatro para que ele exista, se antes não são solucionados os problemas de ordem econômica, a da difusão do ensino e até o da própria saúde pública. Um povo inculto não é um povo civilizado e o Teatro é um produto espontâneo da civilização.*

Sem entrar no mérito da problemática cultura e natureza, tal como apregoada a partir do iluminismo e idéia fundante do discurso de Joracy Camargo, o que importa é compreender, neste trabalho, o que ele aponta como sendo a causa do problema do teatro nacional, qual seja, o problema está no público, no "povo", e no limite final, o problema é econômico-social. A fala de Joracy deve ser lida por um viés de um pensamento mais à "esquerda", preocupado com mudanças sociais. Quando de sua conferencia ele tinha vindo de uma longa estadia na Europa e que se estendeu à União Soviética, onde se encantou com as transformações propiciadas pelo governo comunista[2]. Enquanto o discurso de Joracy pauta-se pelo modelo soviético, a fala de Sá Pereira se deslumbra com a Alemanha nazista e a Itália de Mussolini.

Joracy (1937:20) coloca que se estas medidas sociais não forem realizadas toda subvenção ao teatro será apenas esmola, não resolverá o problema. E afirma:

> *[...] dispomos de todos os elementos indispensáveis à formação de um Teatro nacional, todos, menos um, o mais importante, o único que poderia salvar o nosso Teatro, dispensando os favores diretos do governo, mas estimulando artistas e autores e despertando o interesse de empresários: - o público. (CAMARGO, 1937:22)*

[2] Em nenhum momento de sua fala, Joracy emprega o termo "comunismo", desde a Intentona Comunista (1935) o Partido Comunista (PC), e seus partidários, estavam abolidos do território nacional. O que não deixa de ser uma grande ousadia do autor, exaltar, numa conferencia promovida pelo Estado, a União Soviética.

A fala acima aponta para alguns pontos muito interessantes para compreender os debates desta época, e que também está colocado nos outros dois textos, qual seja, a de que o nosso teatro é "atrasado" porque os empresários e os artistas cedem ao "gosto arruinado" do público, seja por comodismo ou ganância. É o que se verifica na seguinte fala de Pereira (1937:21): atores e autores "cessem de adular e cortejar o gosto mais vulgar das platéias, de descer ao nível das multidões em vez de, como lhes competia, obrigá-las a subir a um plano mais alto".

Joracy aponta para estatísticas ao afirmar que 80% da população brasileira era de analfabetos, e que "apenas 2% da população do Rio de Janeiro podem freqüentar teatros". (CAMARGO, 1937:22). Esta população vive em precárias condições econômicas, e, conseqüentemente, não tem condições culturais e intelectuais de apreciar um teatro literário, de boa qualidade. Neste ponto as falas se aproximam, um bom teatro se pauta por um bom texto, que significa um ensinamento moral e cultural, eliminando com isso um teatro cujo único propósito é "a mera diversão".

Mas, se para Joracy o problema do teatro se achava no "elemento externo ao teatro", no público, para Pereira a situação se encontra num circulo vicioso: "o público reclama o divertimento fácil porque não conhece coisa melhor, e os atores cedem às exigências das platéias, e os autores, obedecem à lei do menor esforço, lhes vão nas pegadas". (PEREIRA, 1937:15).

A solução para o problema macro, segundo Joracy, demandaria um longo tempo. Assim, a solução, que ele chama de artificial, seria o governo subsidiar o bom teatro até que o "povo" venha a ter condições de assimilá-lo. A mesma proposição de subvenção e dirigismo estatal aparece no discurso de Pereira, sendo esta a única via, segundo ele, de superar o mercantilismo do teatro comercial.

Subsidiando as três falas aparece um modelo cultural para o qual "um fenômeno de *massa* se explica pela ação de uma *elite*; de que a multidão é por definição passiva, arregimentada ou vítima, segundo os 'líderes' desejem seu benefício ou dele se desinteressem". (CERTEAU, 1995: 166). Os três discursos percebem as "massas" como vítima, e que caberia ao líder – ao Estado – elevá-la ao patamar da cultura da elite.

Entre as grandes dificuldades encontradas, a primeira a ser debatida pela Comissão foi a da carência de edifícios teatrais no país, fato que aparece confirmado nas duas outras falas, sugere, então, que sejam construídos teatros municipais, e também sugere que em cidades com mais de 800.000 habitantes: "deverão construir e manter [...] uma rede de teatros populares pelos subúrbios, tornando, dessa forma, o teatro acessível a toda população". (O

GOVERNO e o TEATRO, 1937:9). Com relação a este assunto Joracy (1937:35) observa: "A plástica e a ação bastariam a um publico inculto, iletrado, que como o nosso, dispõe de uma capacidade excepcional de percepção e emotividade". Diante disso sugere que se mantenha um teatro para a elite, para o que ele chamou de uma "minoria culta", e ao mesmo tempo um teatro para as "massas".

Os projetos defendiam uma idéia de cultura como um conjunto de valores, que deviam se defendidos e cujas idéias deviam ser promovidas. Todos com uma visão de que cabe ao poder, à elite, a um centro, elaborar e dirigir o trabalho junto às massas. A ação cultural resultava, portanto, em intervenção. Podemos dizer que se elaborava uma Política cultural como "um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo princípios ou critérios explícitos". (CERTEAU, 1995:195).

Este olhar dirigido de cima para baixo como norma prescritiva para elaborar uma política para nosso teatro aparece em vários momentos nos três textos. A Comissão (1937:10) julgava pertinente elaborar um "código do teatro", e justifica: "Esta lei, impondo uma disciplina e uma orientação única a todo o teatro nacional". Sá Pereira é o mais repressivo na normatização de um "padrão de linguagem cultivada" que deveria ser única para todo o teatro brasileiro; ele chega a desvarios e detalhismos para expor e defender sua idéia, pautada pelos padrões alemães e italianos. A fala de Joracy se dirige aos amadores. Todos os três discursos percebem os grupos amadores como celeiros de formação de novas gerações para o teatro profissional. E na compreensão da importância destes agrupamentos, Joracy (1937:27) propõe que se realize um grande "Congresso de amadores de todo o Brasil",[3] no Rio de Janeiro, "afim de que se pudesse estabelecer uma orientação geral e única para todos os agrupamentos desse gênero". Todos, portanto, partem da idéia de um direcionamento único para o que pressupunham ser os problemas do teatro brasileiro.

Outras idéias comuns aos três textos dizem respeito à formação do pessoal para os palcos, da necessidade do governo fomentar escolas, apontando, desta forma, para o despreparo técnico e cultural dos artistas da cena. Também a dificuldade das companhias viajarem pelo país é outro ponto de concordância, e resulta nos primeiros editais de apoio a companhias profissionais para percorrem o país levando seus espetáculos. E temos ainda os primeiros editais de apoio à atividade amadora no Brasil.

[3] Esta proposição de Joracy é bastante inovadora para a década de 1930, visto que os grandes Congressos e Festivais de Teatro Amador só começaram a ser realizados, no Brasil, na década de 1950, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno.

A Comissão vai incrementar uma idéia que não tinha sido aventado pelos conferencistas e que dizia respeito à composição de repertório e de estudos sobre o teatro no Brasil. Ao partir do pressuposto que a "baixa qualidade dramática" na nossa cena também se devia a dificuldade no acesso aos "bons" textos da dramaturgia européia e americana, a Comissão elaborou um "inquérito" dirigido a "mais de 100 intelectuais" do país para que os mesmos indicassem as obras primas da dramaturgia "universal", para que o governo iniciasse a elaboração de publicações desta dramaturgia, disponibilizando-a aos interessados. À titulo de curiosidade o texto *El Cid*, de Corneille foi o mais votado, com um total de 19 votos. Mas, por deliberações superiores, o primeiro texto a ser traduzido foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que obteve 10 votos.

Uma idéia diferente e interessante, se não fosse pelo dirigismo, foi apresentada por Joracy Camargo, mas que não foi viabilizada. Além de defender um teatro infantil, algo que também apareceu nos dois outros textos, Joracy (1937: 34) dizia: "Sou pela criação de espetáculos de 'marionettes' (sic) em todas as praças públicas, cujas funções, orientadas e fiscalizadas pelo governo, realizar-se-iam aos domingos e dias feriados, e seriam inteiramente gratuitos". O autor não justifica a razão da sua proposta, mas certamente ao ter contato com esta arte milenar, na Europa, percebeu seu poder de convencimento, diversão e, apropriadamente com seu projeto, um mecanismo rico para a educação das "massas".

Considerações Finais:

Muitas coisas ainda podem e devem ser ditas a partir da análise destes três textos aqui pontuados. Mas, limites vários, entre estes a dimensão do texto a ser apresentado obrigou-me a fazer recortes e escolhas que podem se vistos como limitantes na compreensão do texto. O que desejei levantar foi que a nossa modernidade cênica, ocorreu através de reforços de barreiras e diferenciações sócio-culturais. Estas fronteiras e fossos implicaram na marginalização de um legado cênico e de um público que até hoje, as mais diversas práticas tentam retomar sem grande sucesso. Estas experiências e seus realizadores trouxeram outra característica importante da modernidade, a de se acreditarem portadores de algo que os demais não percebiam. Eles se compreendiam como agentes da transformação fundamental e necessária, e, para isso, eram dotados de um olhar que se dirigia de cima para baixo, este sim com a verdadeira compreensão das mudanças.

E aqui cabe um pensamento de Certeau que julgo muito apropriado para compreender estes realizadores e suas ações: "O distanciamento entre produção cultural e povo não será, na

modernidade, tanto uma questão de especialização na matéria cultural quanto um problema de autoritarismo no trato com a coisa pública". (CERTEAU, 1995: 21). E é neste entroncamento de pensamento que uni os inovadores teatrais brasileiros com o Estado, ou seja, com o ministério Capanema. Pois, foi esta modernização, ensaiada e, mais tarde solidificada pelos reformadores da cena, que foi estimulada e patrocinada oficialmente pelo governo Vargas, através das políticas publicas do SNT. Os reformadores encontraram espaço neste governo e nas suas práticas diretivas. Portanto, o discurso modernizador encontrava respaldo no discurso que emanava do Estado. E, em ambos – Estado e intelectuais/artistas - encontramos um desejo de superação de um "atraso atávico" do país. Se por um lado temos o desejo de superar os entraves artísticos, por outro, juntamente com o Estado, a busca de acertar o passo civilizador. Este foi o ingrediente que interligou as diferentes propostas de transformar a cena brasileira.

Referências Bibliográficas:

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1986.
CAMARGO, Joracy. **Teatro Brasileiro//Teatro Infantil.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
CERTEAU, Michel de. **A Cultura Plural.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.
COELHO, Teixeira. **Moderno *Pós* Moderno:** Modos & Versões. São Paulo: Iluminuras, 2001.
FALCON, Francisco. **História Cultural:** Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
MAFFESOLI, Michel. **O Mistério da Conjuração**: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.
O Governo e o Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A Musa Carrancuda**: Teatro e Poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
_____. *Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro.* In: BOMENY, Helena (org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
PREREIRA, Sá. **Teatro: Padrão de Cultura.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
RODRIGUES, Antonio Edmilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos**; ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.