



## **“Independente” e “Amador”: Um grupo de teatro com ideias de engajamento político e popular.**

THAÍS PAZ DE OLIVEIRA MOREIRA\*

Grupo Independente de Teatro Amador (Grita): Independente de quem? Amador como? Trazendo à tona essas questões, rapidamente outras questões surgem: O que significa independente? - Livre? Autônomo? Emancipado? Muitos serão os sinônimos possíveis. E amador, o que podemos referenciar da palavra amador? Seria algo não profissional? Imaturo? Novo? A questão é que para além das palavras, moram ideais. Que ideais estavam por traz desta definição?

O que não depende ou, melhor, o que é independente, possui um referencial, algo ao que depender. Dessa forma, o Grita era independente de quem? Em relação à que? E a palavra amador que, por vezes, carrega certo estigma de algo mal acabado ou antiprofissional, qual seria sua conotação na perspectiva do grupo? Como já vimos anteriormente, muitos intelectuais e artistas chegaram a compor o grupo, então porque se autodenominarem de amadores? Ou seja, amador como? O que seria ser um grupo de teatro amador na década de 1970 em Fortaleza?

O fato é que os anos de 1970 foram ingratos com o teatro nacional. O país vivia uma anestesia geral na produtividade teatral. Não por não haverem bons trabalhos, mas por uma sequência de trabalhos sumariamente censurados. “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro.” (NOVAES, 2005, p. 228).

A proposta de um movimento de teatro independente era visto com esperança nesse contexto de apatia. O grupo Grita se propunha a dinamizar a atividade teatral do período em Fortaleza, buscando o que eles consideravam um teatro popular, diferente do que eles afirmam que estava sendo feito à época.

O nível de consciência dos trabalhadores do palco foi capaz de se desenvolver nas suas lutas específicas. Ensaia-se todo um movimento de teatro independente, nas capitais e no interior do país. Trabalho que tende controvertidamente, em meio à fumaça que ainda permanece, a uma maior

---

\*Mestranda pelo Mestrado Acadêmico em História – UECE – CAPES.

aproximação e compromisso com o movimento de massas operário e popular, na sua formação. (NOVAES, 2005, p. 227)

O que ocorria era que os trabalhadores do teatro que não estavam diretamente envolvidos com grandes produções mercadológicas e empresariais ficavam cada vez mais alheios aos circuitos de manutenção estatal. Fato preponderante para esses profissionais começarem a buscar outras formas de organização, esse movimento, direta ou indiretamente acaba, invariavelmente, representando uma forma de resistência dentro da estrutura de incentivo cultural e político que se consolidava nesse período, excluindo os que não “dançavam conforme a música”.

No livro: “O Fazer Teatral: uma forma de resistência”<sup>2</sup>, de Erotilde Honório Silva<sup>3</sup>, a autora entende que o grupo se auto intitulava “Independente” principalmente por, inicialmente, não estarem atrelados a nenhum financiamento do Estado e, por isso, não precisariam ter nenhum tipo de tato em suas escolhas artísticas e em seus processos críticos engajados. Entretanto, as organizações dos grupos independentes também tinham como objetivos lutar por verbas oficiais, pois reivindicavam que o poder público tinha a obrigação de destinar verbas para a cultura e para todos os grupos de forma justa e igualitária. De forma que o Grita também trazia essa bandeira em sua luta, chegando, posteriormente, a possuir certo apoio financeiro estatal e até mesmo privado.

Ao Grupo era dirigido, também após muita batalha e obediência, à burocracia governamental, uma fatia da verba que o Estado desembolsava dentro do esquema da “política cultural” desenvolvida no País através do MEC – Serviço Nacional de Teatro e Secretaria da Cultura. (SILVA, 1992, p. 92 e 93)

Ora, se o movimento de teatro Independente surge no Brasil como alternativa à falta de apoio econômico e se, segundo SILVA (1992), o grupo se identificava dentro dessa perspectiva, então, como o grupo passa a embasar seu ideal formador com os

---

<sup>2</sup> Publicado em 1992 pela Universidade Federal do Ceará (UFC), que originalmente havia sido apresentado como dissertação do mestrado em Sociologia na mesma instituição. Com 229 páginas, apenas uma edição e apresentação escrita por Oswald Barroso.

<sup>3</sup> Atualmente médica, mas também possuindo formação nas áreas de Comunicação Social, História, Música e Sociologia. Erotilde teve uma participação como diretora convidada do Grita e dirigiu o espetáculo “O Caldeirão: A Irmandade de Santa Cruz do Deserto”, em 1986. Bem como escreveu o livro “O Fazer Teatral: forma de resistência”, publicado em 1992, originado com a sua dissertação de mestrado.

incentivos estatais? O fato é que o grupo teve vida longa, possuindo características diversas em vários momentos de sua história, dentre essas características, a contradição também compôs essa bagagem formadora.

Antes de continuarmos, é importante abordar que, Erotilde Honório Silva, busca discutir em sua obra “o Teatro de Periferia, prática comunitária e artística que tomou vulto em Fortaleza na década de 70, junto com o movimento associativista de bairros.” (SILVA, 1992, p. 17). Logo, Silva expõe, em seu livro, a pesquisa sobre o teatro de periferia entre os anos de 1973 e 1985, que, segundo ela, iniciou com a ação e a relação do Grita e os Movimentos Sociais Urbanos ou MSU’s, como ela se refere.

Importante referenciar os objetivos da pesquisa da autora para podermos ter claro o diferencial dos dois trabalhos. Nosso objetivo é aprofundar nossa análise às táticas de resistência e estratégias de apropriação realizadas especificamente pelo grupo Grita entre os anos de 1973 a 1985. Já a autora, defende a ideia de que o coletivo teria sido o precursor do que ela chamou no livro de o “Fazer Teatral”<sup>4</sup> e do teatro de periferia.

Elegemos o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador), criado em 1973, por sentirmos a importância da relação acentuada no período de sua atuação (1973-1986) entre o teatro e os movimentos sociais urbanos, especialmente o teatro que passará a ser produzido na periferia, destituído das suas características formais e/ou tradicionais, objetivando outros frutos, que não apenas os estéticos ou o simples divertimento. (SILVA, 1992, p. 21)

Por outro lado, acreditamos que o grupo se definia amador por uma rede de motivos que se entrelaçam desde uma militância política de organização e articulação a níveis locais e nacionais do teatro amador, até a defesa do caráter democrático do grupo, em que todos e todas poderiam participar, se quisessem.

Nos lugares onde a empresa é praticamente inviável, como nas cidades do Sul, do Norte e do Nordeste, mas onde a atividade teatral é intensa, a ideologia do grupo reforça uma prática. O que já era uma experiência comum dos amadores (quando não há capital empenhado no financiamento de um

---

<sup>4</sup> Refere-se ao surgimento de uma prática teatral que buscava novos espaços, a compreensão de um novo público e de novas exigências nesse campo. Proposta de trabalho que se relacionava diretamente com os movimentos populares e de periferia, propondo um engajamento político e a não existência de divisões de poder nos trabalhos artísticos.

espetáculo a divisão de trabalho é forçadamente pouco nítida) passa para o nível da consciência, norteando o espírito de novas produções. Os encontros de teatro amador, que até então era marcados pela discussão da qualidade estética das obras, passaram a discutir também o seu modo de produção. (NOVAES, 2005, p. 247)

Como afirma acima Mariângela Alves de Lima<sup>5</sup>, no livro organizado por Adauto Novais, no teatro amador todos, atores e não atores, poderiam fazer teatro e não precisariam necessariamente existir divisão de trabalho, pois todo o grupo deveria se mobilizar e se responsabilizar pelo fazer teatral. Eles estavam ali pela construção de um ideal, por acreditar e sonhar na mudança através da arte.

Esse amadorismo, para além dos ideais, também desencadeava consequências. Ou seja, muitos dos integrantes não eram atores profissionais e muitos já possuíam seus próprios empregos, o que, por vezes, também dificultava o trabalho coletivo. Como, por exemplo, o enorme fluxo de saída e entrada de integrantes do Grita, prejudicando um trabalho mais consistente e continuado; bem como o comprometimento da qualidade dos trabalhos artísticos, já que o grupo unia atores muito experientes com outros que estavam tendo sua primeira experiência artística. Sobre isso, o ator e pesquisador Ricardo Guilherme comenta sobre as principais dificuldades atravessadas pelo Grita:

[...] acho que também a falta de preparo, digamos técnico, de um ou outro, não de todos, mas de um ou outro participante. Porque você tinha uma pessoa de mais experiência como eu ou de maior experiência ainda do que eu como o João Antônio Campos, mas você tinha ao lado dele, meninos que estavam fazendo a primeira peça [...] imagino que isso também foi uma dificuldade...(GUILHERME, R. *Entrevista*: depoimento [28/10/2016]).

Para contornar essa adversidade, SILVA (1992) defende que a criação de um regimento interno do grupo se fez necessário devido ao grande fluxo de entrada e saída de pessoas do Grita. Entre essas pessoas estariam atores, não atores, profissionais vaidosos, etc. Esse regimento estabeleceria normas de participação, buscando formular exigências mínimas para a permanência no grupo.

Dentro dessa perspectiva, o Grupo primava pela organização interna, numa disciplina de trabalho integrado, coordenado, participativo, de estudo e

---

<sup>5</sup> Crítica, ensaísta e pesquisadora. Acompanha a vida teatral paulistana desde os anos 1970.

pesquisa e do trabalho prático até chegar à realização da montagem, desenvolvendo, conseqüentemente, a consciência crítica dos integrantes e, por extensão, despertando essa consciência nos espectadores. Foram inúmeros os problemas de organização interna do Grupo, como, por exemplo, a dificuldade que cada elemento encontrava em conciliar sua vida particular com as atividades teatrais. (SILVA, 1992, p. 78)

Ou seja, apesar de seu viés amador, a preocupação artística se impunha de forma visceral, como observamos no trecho:

Uma das preocupações mais urgentes expressas pelo Grupo e, em especial, pelo seu diretor artístico, era a necessidade da capacitação técnica dos atores, que dizia respeito ao trabalho de interpretação, através de cursos, oficinas de voz e corpo e exercícios de canto. O teatro popular, mais do que qualquer outro, exige do ator recursos especiais, dada a multiplicidade de situações e as condições por vezes inadequadas dos locais de apresentação. (SILVA, 1992, p. 83)

Portanto, podemos observar dois caminhos para possíveis conceitos do que seria o teatro amador dentro do grupo. O primeiro aponta para o amadorismo em contraponto ao profissional, onde o grupo se identificaria como amador por não depender financeiramente de seu trabalho e produção. Já o segundo conceito destaca o caráter idealizador do grupo, onde os grupos que surgissem nessa perspectiva, teriam como característica a democracia total dentro do coletivo, sem divisão de poder internamente, onde todos teriam voz, trazendo um contraponto claro com a Ditadura Militar.

Acreditamos que o Grita se concebe de forma simbiótica dentro dessas duas perspectivas. Um conceito sendo empregado por escolha e outro por falta de opção. Era caro ao grupo sua concepção igualitária interna, além do respeito mútuo e democrático, bem como o cuidado no labor teatral; entretanto, dentro de um sistema de cerceamento de direitos e liberdades, fazer-se amador dentro do possível era, para além de uma escolha, umas das poucas opções que restavam à grupo não inseridos no circuito mercadológico.

O faz-de-conta teatral, o viver outros papéis, o assumir publicamente o papel do opressor e oprimido, a oportunidade de se colocar perante os outros restabelecia nas pessoas (as que faziam e as que assistiam) especialmente na época da nossa análise e em função do cerceamento da liberdade de expressão, a esperança de descobrir novos caminhos, de encontrar a saída para um mundo mais digno e mais justo para todos. A afluência ao “fazer teatral” trouxe um outro sentido positivo: desmistificou a arte de representar

como “ato sagrado”, ampliando a função do teatro. Pessoas outras, que não atores, propriamente, passaram a integrar elencos de encenações as mais diversas, com o objetivo de exercitar o dizer, o expressar-se, comunicar a alguém a possibilidade de posicionamento possível. O teatro começou a se libertar do palco propriamente dito, sem perder o caráter de arte vigiada; os círculos católicos ligados às cooperativas foram fechados; os trabalhos artísticos do CPC não tiveram condições de sobrevivência. Os locais onde eram realizadas as manifestações culturais foram, na sua maioria, desativados, fruto do autoritarismo que se instalou. O tacão de ferro da censura, promovendo cortes, suspendendo espetáculos, fez calar a voz de quantos defendiam a democracia, amordaçando artistas e intimidando a Nação. Entramos num período de recesso cultural em função da censura, perseguidora das artes e das expressões, sobrevivendo apenas um teatro de linha burguesa que não fazia oposição às idéias dominantes. (SILVA, 1992, p. 68 e 68)

O termo “fazer teatral” citado acima, que dá nome ao livro de SILVA, reflete sobre os reais objetivos da prática teatral, se desapegando dos espaços oficiais para teatro e buscando um novo público, um novo lugar de existência e reflexão.

Outra modificação básica, que situou o teatro popular elaborado nessa ocasião, foi a “desinstitucionalização” do teatro, ou seja, deslocá-lo do seu *habitat*, privativo da classe dominante, e levá-lo às ruas, praças, sindicatos, feiras, mobilizando, através da participação, os espectadores, iniciando-os na liberação das “courças” corporais impostas pelos papéis sociais, facilitando, assim, o processo de libertação. (SILVIA, 1992, p. 49)

O “fazer teatral” nos parece uma nova forma de pensar teatro, em que a realidade urbana e a assimilação do popular, do regional e do contato direto com a vida do povo passam a pautar as escolhas, a estética, as estratégias e os objetivos de alguns grupos que se apropriam do teatro como forma de existir e resistir na periferia.

É assim que se realiza o popular analisado no “fazer teatral” produzido nos anos 70, sem desconsiderarmos os acontecimentos na década anterior nem a política desenvolvida pelo Estado, que será analisada mais adiante. O teatro popular desenvolvido pelo Independente, a partir de 1976, elabora nos espetáculos uma temática regional, identificada com a cultura popular. A cada apresentação na periferia, e a partir do contato que ocorre entre o GRITA e a realidade urbana, esse “fazer teatral” assimila uma práxis específica das contradições e da vivência dos moradores da periferia, reconstruindo as perspectivas do teatro popular e o conceito de cultura popular, a partir da vida do povo. (SILVA, 1992, p. 52)

A relação construída entre o Grita e as comunidades de periferia dão o tom sobre a relação dessa pesquisa com a abordagem de Práticas Urbanas trabalhadas por Michel

de Certeau. Essas práticas só são possíveis na perspectiva urbana, em que “funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 2012, p.161). Entendo como prática: “Essas “maneiras de fazer”, que constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural.” (CERTEAU, 1994 a, p. 42).

Dentro desse período, vimos surgir, mais precisamente a partir de 1977, na periferia de Fortaleza, grupos de teatro integrados às associações de moradores, aos sindicatos, à Igreja, ou simplesmente grupos que se diziam independentes. O teatro de periferia assume características diversas em muitos aspectos, daquelas dos grupos amadores, de origem mais intelectualizada e das características do próprio GRITA, que inicialmente atuou nos espaços convencionais, antes de chegar aos bairros. As diferenças apresentam-se na formação e o objetivos dos grupo e principalmente na composição (origem) dos integrantes, sem dúvida nenhuma mais integrados à vida na periferia. Esses grupos se fortaleceram enquanto grupo, produtores de atividades artísticas nas comunidades de origem ou em intercâmbio com outros movimentos organizados e outros grupos de teatro. (SILVA, 1992, p. 70)

Ou seja, Silva defende que haveria algumas exigências para se caracterizar enquanto teatro de periferia, entre elas: os integrantes teriam, essencialmente, que ser da comunidade, bem como, as ações do grupo deveriam envolver e se integrar diretamente com as associações comunitárias de seus bairros, sejam elas sindicatos, igrejas, etc. A autora também afirma que tanto o teatro popular quanto o de periferia estão diretamente ligados ao desenvolvimento dos Movimentos Sociais Urbanos (MSUs).

Outros fatores históricos vêm favorecer a estruturação do Teatro Popular. No início dos anos 70, os sindicatos passaram a ter menos expressividade com o peso da repressão, acentuada pelo AI5 de 1968, que vem minimizar consideravelmente a mobilização e a capacidade de expressão do movimento sindical. No mesmo período despontam “novas” formas de ação da sociedade – os movimentos sociais urbanos. As lutas urbanas que emergiam ampliam seu espaço de mobilização, marcando presença no contexto político e cultural que aflora lentamente. [...]

Entretanto não atribuímos a emergência dos movimentos sociais urbanos à forte repressão sofrida pelos sindicatos, mas a outras formas de participação social, associação de moradores, grupos de cultura negra, clubes de jovens, associações culturais, elaboradas pela sociedade civil. O movimento por um teatro popular surge nesse período, precisamente por conta das transformações de correntes no campo dos MSUs, bem como dos

questionamentos e pesquisas realizadas em torno da cultura popular. (SILVA, 1992, p. 50)

Entender a motivação da autora de relacionar o Grita com o desenvolvimento de vários grupos de teatro de periferia que surgiram em Fortaleza na década de 1970 esbarra diretamente na construção da ideia de que o grupo se formata numa proposta de engajamento político e de engajamento popular. A questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, nesse sentido, pode-se ter uma ideia da responsabilidade que recaiu sobre os artistas e intelectuais. (NAPOLITANO, 2001, p. 57).

Para Napolitano (2001), o artista engajado deveria estar apto para produzir uma arte que fosse politizada, comunicativa e popular. Nessa perspectiva, o engajamento experimentado pelo Grita acaba reverberando e influenciando o surgimento de outros grupos nas periferias de Fortaleza. Independência e amadorismo num “fazer teatral”, uma prática que se enraíza e se desdobra em cada lona periférica de teatro em nossa cidade. Ao questionarmos Graça Freitas sobre os possíveis motivos do fim do grupo, disse:

O Grita perdeu a função social dele, porque ele encontrou outros canais de expressão. O Grita ele é vivo, vivo porque ele é como se fosse uma raiz, de vez em quando nascem uns ramos, ele deixou de existir do ponto de vista jurídico, ninguém conseguiu mais se juntar no Grita, porque tinha o teatro Boca Rica, o grupo Formosura, o teatro de Caretas. (FREITAS, G. *Entrevista*: depoimento: [17.08.2016]).

A ideia do desdobramento do coletivo em vários ramos, resultando no aparecimento de vários outros grupos explicitam o caráter engajado e problematizador do grupo. O fato é que o impacto trazido pelo 1º de Abril de 1964 abalou o já frágil eixo de pensamento esquerdista que passaram a defender que o motivo da falência do projeto de governo voltado para o trabalhador se enraizava na ausência de participação e consciência popular. (NAPOLITANO, 2001)

As “artes de espetáculo” ou as artes “performáticas” pareciam ser o caminho natural da “popularização” da cultura engajada e nacionalista como resposta ao golpe militar. Mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse os conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculados. [...]

A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, o consumidor “médio” de bens culturais, na esperança que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio “povo”, com toda a carga política que o termo possuía. [...] O teatro engajado brasileiro desde o final dos anos 50, se constituía num importante polo de formulação dos problemas estéticos e ideológicos. (NAPOLITANO, 2001, p. 65)

Ou seja, entendendo que, para o grupo, ser independente e amador estava diretamente ligado a uma nova forma de fazer teatral, onde apresentava uma estrutura interna democrática e sem fins mercadológicos, apresentando assim um ideal de engajamento político e popular, resultando exatamente no que viria a constituir suas “artes de espetáculo”, segundo Napolitano. O grupo aponta como um caminho para atingir outros públicos, outros espaços, outros anseios, que veremos se desnudar mais profundamente quando entrarmos, mais adiante, na análise de sua produção teatral propriamente dita.

### Referências Bibliográficas

- ALEA, T, G. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- AZEVEDO, K. *Mutirão: Jornal Alternativo do Ceará (1977/1982)*. / Museu do Ceará / Secretária da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.
- BARROSO, O. *Periferia: poemas e canções*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Histórias Populares (O Reino da Luminura) e literatura de cordel*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Almanaque Poético de Uma Cidade do Interior*. Ceará, Nação Cariri, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Poemas do Cárcere e da Liberdade*. Fortaleza, Edição Mutirões do Povo – série Poesia – Palma Publicações e Promoções Ltda, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera*. Fortaleza, 1976.

- BLOCH, M. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1987.
- BRESCIANI, M. S. *Cidade e história*. In: OLIVEIRA, L. L. (Orga.) **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. [Trad. Fiana Pais Brandão]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMUS, A. *Calígula*. Lisboa, Editora: Livros do Brasil, 2002.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CARDENUTO, R. *Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970*. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, 2012.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COSTA, C. *Censura em Cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- DE AQUINO, R. *Um tempo para não esquecer: 1964-1985*. Rio de Janeiro, 2010.
- DESGRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro do sem jeito manda lembranças: um pequeno estudo sobre o espectador do teatro épico*. In: KRAMER, S. & LEITE, Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- FARIAS, A. *Além das Armas: guerrilheiros de esquerda no Ceará durante a ditadura militar (1968-72)*, Fortaleza: Livro Técnico, 2007.
- FERREIRA, M, e AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. 7ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HALL, M. *História oral: os riscos da inocência. O Direito à Memória*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

- HERMETO, M. *O Engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar*. In: REIS, Daniel Aarão et al. (org.). *A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- HOLLANDA, H. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e desbunde, 1960-1970*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- JUCÁ, G. *A Oralidade dos velhos na polifonia urbana*. Fortaleza, Premius, 2011.
- LUCA, T. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. Apud PINSKY, C. B; LUCA, T. R. *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto. 2009.
- MAIA, E. *Memórias de luta: ritos políticos do movimento estudantil universitário (Fortaleza, 1962-1969)*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001.
- NOVAES, A. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- PATRIOTA, R. *O Historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção* apud
- PESAVENTO, S, J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PESAVENTO. *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural* (org.). Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- QUEIROZ, M. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- SILVA, E. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.