



FEDERICO GARCÍA LORCA:
o poeta dos títeres nas memórias de bonequeiros argentinos

FEDERICO GARCÍA LORCA:
el poeta de los títeres en las memorias de titiriteros
argentinos

FEDERICO GARCÍA LORCA:
the puppet's poet in memoirs of Argentine puppeteers

Tânia Gomes Mendonça¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a presença de Federico García Lorca nas memórias de quatro artistas bonequeiros argentinos contemporâneos: Eduardo Di Mauro, Sarah Bianchi, Mane Bernardo e Ilo Krugli. Acredita-se que a visita de García Lorca a Buenos Aires, na década de 1930, tenha ajudado a transformar o teatro de bonecos na Argentina, tanto em aspectos formativos como em seus elementos formais e ideais.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de bonecos, Federico García Lorca, história da cultura, Argentina

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo el análisis de la presencia de Federico García Lorca en las memorias de cuatro artistas titiriteros argentinos contemporâneos: Eduardo Di Mauro, Sarah Bianchi, Mane Bernardo e Ilo Krugli. Creemos que la visita de García Lorca a Buenos Aires, en la década de 1930, ha ayudado a transformar el teatro de títeres en Argentina, tanto en aspectos formativos como en sus elementos formales e ideales.

PALABRAS CLAVE: teatro de títeres, Federico García Lorca, historia de la cultura, Argentina

ABSTRACT

This article aims to analyze the presence of Federico García Lorca in the memoirs written by four contemporary Argentine puppeteers: Eduardo Di Mauro, Sarah Bianchi, Mane Bernardo and Ilo Krugli. We believe that the visit of García Lorca to Buenos Aires, in the 1930's, has helped to

¹ A autora é doutoranda pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo (USP). Possui também formação como atriz pelo Teatro Escola Célia Helena (São Paulo, SP).

transform the puppet theater in Argentine, both in its formative aspects and in its formal and ideal elements.

KEYWORDS: puppet theater, Federico García Lorca, Cultural History, Argentina

* * *

“A poesia é algo que anda pelas ruas. Que se move, que passa ao nosso lado. Todas as coisas têm seu mistério, e a poesia é o mistério que todas as coisas têm”.

Federico García Lorca

Introdução

Este artigo pretende analisar, nas memórias de quatro bonequeiros argentinos contemporâneos, as ideias acerca do escritor espanhol Federico García Lorca – artista, esse, que tem importante ligação com o moderno teatro de títeres argentino.

Segundo Oscar Caamaño, podemos considerar a visita de García Lorca a Buenos Aires, na década de 1930, como um marco para o moderno teatro de bonecos na Argentina. García Lorca fora ao país sul-americano para participar da estreia de sua obra *Bodas de Sangue*. Ele aproveitaria a mesma ocasião para apresentar uma peça de teatro de bonecos, também de sua autoria: era a estreia de *Los títeres de Cachiporra* (CAAMAÑO, 2000, p. 42).

Javier Villafañe, que mais tarde seria um dos mais conhecidos bonequeiros argentinos, relembra que, nesta ocasião, com 24 anos, foi apresentado a García Lorca. Após a estréia de *Bodas de Sangue*, Villafañe recorda o célebre acontecimento que marcou a década de 1930 nas artes cênicas da Argentina:

Como dizia, no cenário do Teatro Avenida foi instalado um precário tablado de fantoches, à maneira popular. Tudo foi supervisionado por Federico [...]. Isto ocorria cerca de duas da manhã, depois de finalizada a encenação teatral. Éramos cerca de cinquenta pessoas e nos colocamos nos assentos da frente para estar mais perto do cenário. Ofereceram uma estupenda e inesquecível exibição de títeres de porrete, e a representação contou com um repertório muito especial [...]. Esta foi a

primeira montagem que se realizou desta obra de Federico. Seguiram-se, além disso, improvisações e “tiradas” do público, ditas pelos bonecos, e não faltaram brincadeiras e reprovações aos críticos teatrais presentes. (VILLAFANE, 1990, p. 28 e 39)

A visita de García Lorca – assim como seus poemas e sua obra dramaturgica – deixaram profundas veredas na trajetória dos bonequeiros argentinos aqui analisados, sendo este o tema principal do artigo ora apresentado.

Para tal análise, ressaltamos a ideia de Henry Rousso, no texto *A memória não é mais o que era*, de que “a memória tem uma história que é preciso compreender” (ROUSSO, 2006, p. 07). Nesse sentido, realizaremos um intento de historicizar as memórias dos bonequeiros, buscando em seus objetivos, conceitos e ideais um material singular que possa também dizer respeito ao coletivo de uma época. Para tanto, podemos entender as memórias como “processos subjetivos, ancorados em experiências e em marcas simbólicas e materiais” (JELIN, 2001, p. 02). Buscaremos, assim, frisar os aspectos comuns a toda uma geração de artistas argentinos que se dedicaram ao teatro de bonecos. É possível que, como afirma Jean François Sirinelli, no texto *A geração*, exista um acontecimento inaugurador que criou esta geração (SIRINELLI, 2006, p. 137) e, como se verá, tal fato pode ser também relacionado à reapropriação da vida e obra de Federico García Lorca nos escritos autobiográficos aqui analisados.

Federico García Lorca: vida e obra, memórias e história

O bonequeiro argentino Eduardo di Mauro, em sua biografia intitulada *Memorias de un titiritero latinoamericano*, publicada em 2010, situa, já no início de suas experiências com títeres, a forte presença de Federico García Lorca na Argentina. Ele relata que, no ano de 1939, quando estudava na *Escuela Terminal de Varones*, em Córdoba, no 5º e 6º graus, ele e seu irmão, grande companheiro no teatro de bonecos, tinham que comparecer a oficinas de artes manuais. Isso porque, conforme explica,

assistiam as matérias tradicionais pela manhã e, à tarde, todos os alunos deveriam realizar atividades criativas. Quem orientava a oficina era, segundo Di Mauro, “um gênio da plástica argentina que se chamou Mauricio Lasanski, cuja especialidade era a gravura” (DI MAURO, 2010, p. 10). Com a chegada de García Lorca a Buenos Aires, Lasanski teve a inspiração de incluir os títeres em suas aulas. Apesar de Lorca ter chegado em 1933, ressalta Di Mauro, sua influência perdurou por muitos anos.

A partir deste primeiro contato com os bonecos, Eduardo di Mauro e seu irmão passaram a sentir, imediatamente, paixão por esta forma artística. Assim, ele relata esta experiência inicial:

Muitas vezes roubávamos algumas batatas de nossa mãe para fazer a cabeça do boneco e, com um trapo qualquer, o vestíamos. E atrás das mesas ou das janelas internas da casa, fazíamos histórias... tínhamos onze anos. Essa oficina teve vigência enquanto durou o ministro de Educação e Cultura de conformação radical – o doutor Fernández – no governo de Santiago del Castillo, governador exemplar, autêntico esquerdista e grande democrata. (DI MAURO, 2010, p. 10).

Di Mauro conta que, após sair da *Escuela de Varones* e ingressar na *Escuela Normal Superior*, realizavam intensa atividade cultural. Ele nos apresenta a ideia de que, naquele momento, quando a intelectualidade passava a se interessar pelo teatro de bonecos, havia uma grande influência de García Lorca e, por este motivo, “o títere na Argentina nasce com alto nível intelectual; mais que o títere popular, foi o títere da poesia. Toda essa geração de bonequeiros eram estupendos poetas: Pedro Ramos, Enrique Wernike, Villafañe, Elvio Villarroel, os títeres estavam na moda” (DI MAURO, 2010, p. 11).

García Lorca também teve importante papel, segundo Di Mauro, na criação das *Misiones Pedagógicas Rurales* na Argentina, nas décadas de 1940/1950, das quais o bonequeiro de Córdoba participou. Segundo o autor das memórias aqui analisadas, foi graças à inspiração das missões artísticas que Lorca levou a cabo quando era estudante da *Universidad de Madrid* que as missões pedagógicas rurais argentinas passaram a existir.

García Lorca passou a dirigir o teatro universitário *La Barraca*, em 1932, em uníssono com a formação da República Espanhola², democrática e progressista. Tratava-se de um teatro com capacidade para 400 pessoas, cuja finalidade era oferecer acesso às classes mais populares ao teatro espanhol, com peças de autoria de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes etc. Nas experimentações cênicas, fundiam-se as obras do *Siglo de Oro* com artifícios da vanguarda europeia do período. Era um “teatro errante e gratuito”, que percorreria “as tórridas estradas de Castela, as rotas cheias de pó de Andaluzia, todos os caminhos que atravessam os campos espanhóis” (CHILLÓN, 2001, p. 20).

Segundo José Luís Plaza Chillón, o nome *La Barraca* era muito simbólico, já que “na Espanha, Andaluzia e, é claro, em Granada designava-se com o mesmo [nome] as construções de madeira facilmente desmontáveis, onde eram feitos espetáculos próprios das feiras, sem excluir o teatro de bonecos, que tão familiar era ao poeta granadino”. Certamente, tal nome fora escolhido como homenagem às raízes mais populares do teatro espanhol. (CHILLÓN, 2001, p. 21).

O projeto³, angariado pela *Federação Universitária Escolar* (FUE) da *Universidade de Madrid*, possuía como objetivo, segundo as palavras do

² Com relação ao posicionamento político de García Lorca, José Luis Plaza Chillón ressalta: “Lorca foi um republicano convicto, publicamente antifascista, que rechaçou a Espanha mais tradicionalista e conservadora. Deplorou publicamente a repressão desencadeada durante o “Biênio Negro” (Revolução de Asturias de 1934), apoiando claramente a campanha eleitoral da Frente Popular. Existem alguns fatos documentados que mostram a adoção da postura política de Lorca, entre os quais figuram a assinatura de vários manifestos progressistas durante a República; um exemplo chave se produziu em 1933, estampando sua assinatura junto com outros intelectuais no manifesto da “Associação de Amigos da União Soviética”, também um manifesto contra a perseguição pelos nazistas a escritores alemães etc”. (CHILLÓN, José Luis Plaza. *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca – 1932-1937 (de pintura y teatro)* Granada: Editorial COMARES, 2001, p. 39-40).

³ O projeto de *La Barraca* possuía forte relação com o Teatro das *Misiones Pedagógicas*, iniciado em 1932, dentro do programa, de 1931, ligado à instauração da República na Espanha, que objetivava, por meio do *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, levar “a cultura, a pedagogia moderna e a educação cidadã aos povos da Espanha”. (*Idem*, p.11). Nesse sentido, o Teatro percorria principalmente as regiões rurais do país, buscando a “distração nobre” das pessoas e também levando o estímulo para que a própria juventude das regiões visitadas se prontificasse a produzir projetos análogos. (*Idem*, p. 13). Como uma alternativa a este Teatro das *Misiones*, surgiu o *Retablo de Fantoques*, com direção de

próprio García Lorca, “educar o povo, com o instrumento feito para o povo, que é o teatro e que foi roubado dele vergonhosamente. [...] educar o povo colocando em seu alcance o teatro clássico e o moderno e o velho” (CHILLÓN, 2001, p. 23). *La Barraca* foi, então, apoiado pelo órgão reitor de todas as FUE da Espanha (UFEH), e, com o intuito de que se sustentasse o teatro formado exclusivamente por estudantes que fariam, gratuitamente, apresentações por povoados e cidades, o governo passou a fornecer uma subvenção anual de 100.000 pesetas.

Em 1935, García Lorca declarava:

O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou seu descenso. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus ramos, desde a tragédia ao vaudeville, pode mudar em poucos anos a sensibilidade do povo; e um teatro destrozado, onde os cascos substituem as asas, pode vulgarizar e adormecer uma nação inteira (CHILLÓN, 2001, p. 32).

O teatro, para García Lorca, possuía, portanto, uma função social, e, por isso mesmo, deveria ser levado a todos aqueles que estivessem dispostos a apreciá-lo (com exceção de um público que execrava, “a burguesia frívola e materializada”) (CHILLÓN, 2001, p. 30). Segundo Plaza Chillón,

Para Federico se equivocam os que crêem que o mundo não pode modificar-se e que a sociedade não pode mudar, ainda que sua obra seja em muitos aspectos pessimista e negativa. Mas devemos ter em conta que Lorca nunca quis estar filiado a algum tipo de formação política, não quis ter a trava de um programa determinado ou de um dogma político, ainda que [fosse] uma ideologia; ele afirmaria que nunca será político, mas sim um ‘revolucionário’, já que não há um verdadeiro poeta que não seja revolucionário (CHILLÓN, 2001, p. 35).

Nas *Missões Pedagógicas Argentinas*, a experiência dos irmãos Di Mauro foi intensa, tal como o projeto *La Barraca* para García Lorca: visitavam, todos os dias, duas escolas rurais pela manhã. Como contrapartida, foi criada a *Escuela Experimental del Títere*, com o apoio da mesma direção de educação, na qual trabalhavam pela tarde.

Rafael Dieste, o qual era menos custoso e de acesso mais simples a qualquer lugar. (*Idem*, p. 16).

Segundo Di Mauro, com relação à experiência das *Misiones Pedagógicas Rurales*,

[...] foi indubitavelmente uma das experiências mais bonitas como bonequeiro profissional. As crianças das escolas rurais, após as atuações, nos agarravam a mão e não nos deixavam ir, pareciam que estavam exaltados e enlouquecidos pelos títeres. Podia-se notar que nunca lhes havia chegado nada. Talvez não tínhamos nesse momento maturidade suficiente para nos darmos conta de até que ponto estas apresentações nos sensibilizaram profundamente, no social e no cultural.

Essa é, sem dúvida, a base de nossa profissão, o sentir-se útil, mas tão útil nessa atividade, que o resto de tempo de nossas vidas seria curto para levar a cabo os nossos sonhos que se desprenderiam dessa necessidade de trabalho. Sobretudo esse plano rural, que desgraçadamente não existe em quase nenhum lugar da América Latina e, se algo se realiza, é muito eventual, com uma média de uma ou duas apresentações a cada quatro ou cinco anos dada por algum bonequeiro que passe ocasionalmente por ali. Pensar que isto se solucionaria com uma boa e clara Lei Nacional de Cultura (DI MAURO, 2010, p. 20).

Foi, além disso, a peça *El Retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, uma das primeiras obras a compor o repertório para adultos dos irmãos Di Mauro, na década de 1950, juntamente com o *Fausto*, de Javier Villafañe. Eduardo Di Mauro afirma que é a García Lorca que consideram “o introdutor do teatro de fantoches em nossa América Latina, entrando por Buenos Aires” (DI MAURO, 2010, p. 98).

Já Ilo Krugli, em suas memórias cujo título é *Poesia Rasgada*, relata da seguinte forma a ida de García Lorca para a Argentina:

Quando o poeta espanhol Federico García Lorca esteve em Buenos Aires, em 1936, eu tinha quatro anos. Ele adorava teatro de bonecos e se apresentava em companhia de artistas plásticos, poetas e atores no saguão do teatro onde tinha se espetáculo noturno. Isso deflagrou um movimento de teatro de bonecos. Lorca ficou quase um ano na cidade, mas lamentavelmente teve que voltar para a Espanha, e pouco tempo depois foi fuzilado. Tinha vindo para estreitar alguns espetáculos, inclusive *Bodas de Sangue*, no Teatro Avenida. A visita dele determinou um surto de fantoche, e, quando partiu, o poeta Javier Villafañe deu continuidade ao trabalho ao lado de outros. Meus primeiros contatos teatrais foram com os trabalhos dele. Sua linha de experiência era a criação poética através dos bonecos (KRUGLI, 2009, p. 32).

Como podemos observar, Ilo Krugli destaca em sua própria história o evento que se tornou uma explicação clássica do surgimento do moderno teatro de bonecos na Argentina. Lorca foi, antes de tudo, o gatilho de disparo para uma nova época na arte dos títeres argentina.

García Lorca foi tão importante para a formação de Ilo Krugli que o artista relata que, em 2004, ao regressar a Argentina, visitou todos os lugares que Lorca costumava freqüentar em sua ida ao país latino-americano, como os cafés e o hotel onde o poeta espanhol morou, na Avenida Maio. O quarto onde dormia tornou-se, nos dias de hoje, um pequeno museu.

Ilo Krugli costuma se identificar, inclusive, como “neto de Lorca e bisneto de outros teatrólogos e pintores”. Isso porque, para ele, “todo artista é influenciado por aqueles que o antecederam, é importante que tenha em quem o jovem se inspirar, não é?” (KRUGLI, 2009, p. 147).

O próprio título de suas memórias parece provir de uma das peças de destaque do grupo que Ilo Krugli criou no Brasil, o *Ventoforte*. O bonequeiro relata com carinho suas experiências com a obra denominada *Sete Corações – Poesia Rasgada*, a qual tem como linguagem a poesia narrada, cantada. Ele nos conta que essa “é a história de um poeta que é fuzilado, o Lorca”, e, para isso, utilizam um poema de sua autoria.

Assim é o roteiro da peça:

Construí uma parábola em que o tenente-coronel vai se queixar ao rei contra o poeta e o rei manda acabar com ele, não o deixar fazer mais poemas. Quem é fuzilado é um boneco grande que cai no chão. Os guardas se aproximam, mexem nele para ver o que o poeta tinha de diferente e começam a tirar do peito um rio de pano, um pão, uma flor, um espelho, enfim, várias coisas, e os atores tiram tudo isso, cantam uma música e começam um movimento para fazer renascer o poeta (KRUGLI, 2009, p. 164-165).

Nesta peça, o público era dividido em dois grupos, poetas e guardas, sendo que eram as próprias pessoas que escolhiam em qual dos grupos iriam permanecer.

Ilo Krugli destaca uma importante experiência que vivenciou neste trabalho, a qual utilizaria inclusive em obras posteriores:

Tinha um momento em que todos os poetas – o elenco e parte do público – eram fuzilados e ficavam no chão, e o jogo era o público restante vir inventar poemas e falar no ouvido dos fuzilados para renascessem. Eu estava no chão morrendo ou já tinha morrido, e uma criança que se debatia me dizia: Você não poderá matar todos os poetas porque não pode matar o poeta que ainda não nasceu (KRUGLI, 2009, p. 139).

Em outro momento de suas memórias, Ilo completa:

Desde então, toda vez que eu encerro o espetáculo, conto o ocorrido com aquela criança que brigou com o soldado e faço uma reflexão junto ao público sobre todos os poetas que ainda vão nascer. E, como o poeta, nós vamos voltar um dia para contar novamente essa história (KRUGLI, 2009, p. 172).

García Lorca possui tanta importância para a trupe de Ilo Krugli que o artista declara que, a cada dez anos, produz um trabalho baseado no poeta espanhol. Em 1986, montaram a peça *Sete Corações, Qualquer Homem é Suspeito*, para crianças. Para adultos, produziram o *Choro Lorca*. Ilo conta que a ideia de que qualquer pessoa é suspeita “mexia com as pessoas, com a estrutura familiar, com a moral...” (KRUGLI, 2009, p. 164).

Após dez anos, o Grupo *Ventoforte* retornou com uma nova versão, denominada de *Sete Corações – Poesia Rasgada*, já comentada. Segundo Krugli, “é mais uma homenagem ao Lorca” (KRUGLI, 2009, p. 164). Em 1996/97, montaram ainda outro trabalho baseado em Lorca, *Tragicomédia da Lua Branca*.

Em entrevista concedida à pesquisadora Andrea Aparecida Cavinato (CAVINATO, 2003), Ilo Krugli afirma que não aceita a ideia de Lorca ter sido fuzilado. Lamenta-se de que o poeta não tenha permanecido em Buenos Aires.

Como alguns dos primeiros contatos com a figura de Lorca, Ilo, na mesma entrevista, conta que, quando criança, convivia com muitos espanhóis em sua vizinhança, recebendo informações a respeito do “franquismo, do fascismo que estava se instalando na Europa, dos voluntários que iam a lutar pela república, que cantavam as canções que o próprio Lorca resgatou, popular, mas mudando até letras” (CAVINATO, 2003, p. 58). Ilo Krugli conta que, inclusive, após muitos anos, cantou uma música num espetáculo cuja letra fora Lorca o responsável por coletar.

A bonequeira Mane Bernardo também possuiu uma relação muito próxima com a vinda de Federico García Lorca para Buenos Aires, em 1933. Em suas memórias, *4 Manos y 2 Manitas*, escritas em conjunto com sua

companheira de trabalho Sarah Bianchi, relata que começou a carreira como bonequeira por meio do convite de Ernesto Arancibia para fazer parte de seu grupo de teatro de títeres. Arancibia fora, justamente, o criador dos bonecos da célebre peça de García Lorca, *El Retablillo de Don Cristóbal*, apresentada em 1934 pela companhia de Lola Membrives, no hall do Teatro Avenida.

Já em 1950, Sarah Bianchi e Mane Bernardo fizeram uma tentativa de estreiar uma peça de García Lorca, *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, inédita até 1948, mas o intento, infelizmente, fracassou. Elas expressam, neste trecho da obra, sua admiração pelo poeta espanhol, sentimento que as atraiu para a sua obra. “Para nós”, afirmam as bonequeiras, “permaneceu a satisfação de utilizá-la [a peça] na grande homenagem que se fez a Lorca nos cinqüenta anos de sua morte e repeti-la ao evocar sua visita a Argentina, em conjunto com sua exposição da obra plástica no *Museo de Arte Decorativo*” (BERNARDO/BIANCHI, 1987, p. 72).

Federico García Lorca foi, como se pode concluir a partir das memórias dos quatro artistas argentinos, um marco para uma nova tradição no teatro de bonecos do país. A partir de sua apresentação, novas perspectivas foram fortalecidas entre os artistas interessados, transformando, inclusive, as relações entre arte e educação nas escolas.

Esta presença de uma personagem tão célebre que fora fuzilada pelo governo fascista também promove, muitas vezes, a reflexão dos bonequeiros, em suas memórias, a respeito da liberdade de expressão e do autoritarismo. Lorca parece unir o teatro de bonecos não apenas à poesia, mas à resistência, que se faz não somente com a luta política direta como também com a perspectiva de levar a arte dos fantoches aos rincões mais isolados da Argentina, às escolas de qualquer cidade e de qualquer bairro, às casas de cultura, aos teatros mais intelectualizados. Lorca é a figura que representa o renascimento para o grupo de Ilo Krugli, é o artista que inspira as *Misiones Pedagógicas Rurales* da qual Eduardo di Mauro participou e é o poeta que merece ser homenageado por Mane Bernardo e Sarah Bianchi. Lorca é aquele que sempre será lembrado por sua morte tão plena de simbolismo.

E suas peças são uma constante no repertório dos bonequeiros cujas memórias foram aqui analisadas.

Em 1934, Lorca afirmava:

“Eu sei pouco, e apenas sei” – lembro-me destes versos de Pablo Neruda –, mas, neste mundo eu sempre sou e serei partidário dos pobres. Eu sempre serei partidário dos que não têm nada e até a tranqüilidade do nada lhes é negada. Nós – me refiro aos homens de significação intelectual e educados no ambiente médio das classes que podemos chamar acomodadas – somos chamados ao sacrifício. Aceitemos-lho. No mundo já não lutam forças humanas, mas sim telúricas. Colocam para mim em uma balança o resultado desta luta: aqui sua dor e seu sacrifício, e aqui a justiça para todos, ainda com a angústia do trânsito em direção ao futuro que se presente mas que se desconhece, e descarrego o punho com toda minha força neste último prato. (CHILLÓN, 2001, p. 42)

* * *

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ieda de. KRUGLI, Ilo. **Poesia Rasgada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BERNARDO, Mane. BIANCHI, Sarah. **4 Manos y 2 Manitas**. Argentina: Ed. Tu Llave, 1987.
- CAAMAÑO, Oscar. “Dramaturgia para títeres en Argentina”. In: **Revista Máscara**. México: Escenología, n. 31-32, p. 41-50.
- CAVINATO, Andrea Aparecida. **Uma experiência em Teatro em Educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, 2003.
- CHILLÓN, José Luis Plaza. **Clasicismo y vanguardia em La Barraca de F. García Lorca – 1932-1937 (de pintura y teatro)** Granada: Editorial COMARES, 2001.
- DI MAURO, Eduardo. **Memorias de un titiritero latinoamericano**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2010.

HOUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

JELIN, Elisabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2001.

SIRINELLI, Jean François. “A geração”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

VILLAFANE, Javier. *Antología: obras y recopilaciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

Recebido em agosto de 2018.

Aprovado em outubro de 2018.

Publicado em dezembro de 2018.