

QUEM TEM MEDO DE ITÁLIA FAUSTA?:

Irreverência e iconoclastia na cena teatral brasileira da década de 1980

Luís Francisco Wasilewski¹

O Teatro Orgânico Aldebarã foi um dos coletivos teatrais mais importantes da cena teatral paulistana na década de 1970². Integravam a gênese da companhia nomes como Antônio Fernando Negrini, Denise Yamamoto e Bia Cassis.

A estreia da companhia na cena paulistana aconteceu com a encenação do espetáculo para crianças *A Cidade dos Artesãos*, de Tatiana Belinky. Em sua biografia intitulada *Miguel Magno: O Pregador de Peças*, o ator lembra esta encenação, bem como o surgimento do grupo teatral nos palcos paulistanos:

O texto baseado em uma lenda belga, era traduzido e adaptado pela Tatiana Belinky. Eles desenvolveram esse espetáculo durante muito tempo. Teatro Orgânico Aldebarã significava o seguinte: o *Orgânico* vinha das teorias de Gramsci, que dividia os intelectuais em orgânicos e não orgânicos. Os orgânicos transformavam pensamento em algo concreto, em trabalho. E os não orgânicos só ficavam na masturbação intelectual, pensando... *Aldebarã* era o nome da estrela mais brilhante da constelação de Touro, o signo do meu namorado – só depois nós descobrimos que Aldebarã era uma estrela maligna. O grupo Aldebarã – formado por 16, 18 pessoas – foi criado por Antonio Fernando da Costa Aguiar Negrini, Beatriz Cassis, Natália Miranda e a Denise Yuri Yamamoto. O Antonio, a Natália e a Denise eram das Ciências Sociais – USP, aquela linha que vai chegar até FHC (Bassit, 2010, p. 69).

O segundo espetáculo do grupo foi a adaptação do romance *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll intitulada *Do outro lado do espelho*. Nesta época já estavam presentes no processo colaborativo do Aldebarã os atores Miguel Magno e Ricardo de Almeida. Enquanto atuavam em *Do outro lado do espelho*, Magno e Almeida trocavam as suas impressões enquanto leitores de *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*, biografia do célebre ator brasileiro, escrita por Raimundo Magalhães Júnior, que foi apresentada aos dois pelo pai de Ricardo, o escritor de telenovelas Manoel Carlos. Um aspecto desta obra sobre o célebre ator suscitou o interesse de Almeida e Magno. Faço referência à importância da figura do ponto no âmbito da história do teatro brasileiro. No *Dicionário do Teatro Brasileiro*: temas, formas e conceitos há o verbete Ponto

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

2 Sílvia Fernandes realizou seu mestrado sobre a importância dos grupos teatrais atuantes em São Paulo na década de 1970. Seu estudo resultou no livro *Grupos Teatrais* publicado em livro, em 2000, pela Editora da UNICAMP.

(2006: 246), onde é dito:

Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do XX, o ponto era um funcionário que exercia uma função importante durante a realização do espetáculo. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do proscênio, fechada para o público mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto.

O fascínio dos dois fez com que a partir da improvisação, eles engendrassem cenas em que uma atriz antiga necessitava do ponto para representar. A partir disso criaram *Monólogo para Atriz e Ponto*, cuja primeira apresentação aconteceu no *Festival de Arte Aberta*, que era realizado no Teatro Ruth Escobar.

O sucesso da apresentação somado ao fracasso de público de *Do outro lado do espelho* incentivou o núcleo criador do Aldebarã a pensar na gênese de um espetáculo com uma produção econômica, cuja bilheteria serviria para pagar as dívidas contraídas pela companhia por causa de *Do outro lado do espelho*. Foi, então, que Miguel Magno e Ricardo de Almeida decidiram escrever *Quem Tem Medo de Itália Fausta?*. O título parodiava *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, clássico texto dramático de Edward Albee. Havia também uma alusão à Itália Fausta, grande atriz trágica que atuou no Brasil.

Os dois atores começaram a pesquisar sobre a atriz supracitada a partir do alenado estudo de Miroel Silveira (1976) que resultou no livro *A Contribuição Italiana Ao Teatro Brasileiro*. Na obra Silveira disserta sobre Faustina Polloni, nome de batismo da atriz. O pesquisador comenta sobre o ofício da intérprete:

Itália Fausta era realmente uma criatura dessa têmpera, dona de vontade alfieriana, curiosidade intelectual isenta e liberta, sensibilidade delicada e violenta como a de Eleonora, somada a uma insaciável fome de beleza, elevação e justiça. Saída apenas da adolescência, marcou no horizonte um ponto de chegada para sua trajetória o infinito eternamente movediço da interpretação criativa e, sem se deter diante de nada, seguiu caminho. Depois de provar o palco nunca trabalhou em outra coisa que não fosse teatro, nunca dedicou ao amor mais do que o mínimo indispensável que lhe era pedido, nem mesmo se deixou limitar pelas exigências da vida familiar ou pelos preconceitos de seu tempo, que cercavam a mulher-artista de tabus e rótulos desvalorizadores. Tremendamente autêntica numa época em que se pedia à mulher principalmente que fingisse, soube centrar numa direção única seus propósitos humanos e artísticos, e se em sua corrida louca não atingiu as alturas da Duse foi porque estava no Brasil, onde mesmo para os gênios como Itália Fausta e João Caetano existe sempre um mas...

Eis como ela descreve seus inícios, em rascunho de letra própria, num amarelado papel encontrado em sua casa de Santa Reresa, após a morte solitária que a surpreendeu a 28 de abril de 1951:

‘Estreei fazendo o papel da menina ‘Beata’ na peça ‘Gioconda’ de D’Annunzio, em São Paulo, em temporada da jovem atriz italiana Clara Della Guardia, fiz a seguir o papel da menina Totó, na peça ‘Zazá’ de Berton, quando das apresentações da famosa atriz francesa Réjane. Isto se deu no Teatro Sant’Ana de São Paulo’. (Silveira, 1976: 70)

Itália Fausta tinha como inspiração para sua carreira como intérprete a italiana Eleonora Duse, que ao lado de Sarah Bernhardt, fez parte do grupo de grandes atrizes e divas cênicas do final do Séc XIX. A carreira teatral no Brasil de Itália Fausta foi marcada por encenações célebres como *A Ré Misteriosa*, de Alexandre Bisson e a primeira encenação de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Há, porém, uma interessante controvérsia sobre o país em que ela nasceu. Neyde Veneziano aborda esta questão em seu livro *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*:

Até hoje não sabe se Itália Fausta nasceu em Verona ou em São Paulo. A mãe dizia que nasceu em São Paulo e, levada para Verona, foi registrada lá, em 1889. Mas isso poderia ter sido mais uma das histórias inventadas pelos italianos com seu instinto de sobrevivência. Pois, por causa do ufanismo que empacotou o Brasil em 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, naquele ano o governo preparara uma série de espetáculos patrocinados. O programa poderia excluir a atriz dos eventos caso descobrissem ser falso o seu registro de nascimento que era na Mooca paulistana. (Veneziano, 2006: 61-62)

Tomando como base o *Monólogo para Atriz e Ponto* já encenado, Miguel Magno e Ricardo de Almeida criaram diversos esquetes nos quais Magno representava uma atriz e Almeida o Ponto. Eram eles: “Mary I, A Rainha Boba”, “Camila vai ao Baile”, “Helena fechou a Porta”, “Anita enfrenta o Fórum”, “Dona Valderez, a Professora de Inglês” e “Aracy Caiu na Poça”. Em cada um deles havia a paródia ao estilo de interpretação de uma atriz histórica do teatro brasileiro. Em “Mary I, A Rainha Boba”, Magno mimetizava a prosódia de Henriette Morineau. “Camila vai ao Baile” trazia como referencial Eva Todor, enquanto que “Helena fechou a Porta” homenageava a dicção de Cacilda Becker e Cleyde Yáconis, atrizes que interpretavam com uma fala muito bem articulada. “Anita enfrenta o Fórum” tinha como matriz Myriam Muniz e “Dona Valderez, A Professora de Inglês” revistava as atrizes que fizeram história no Teatro Oficina como Célia Helena e Ittala Nandi. E “Aracy caiu na Poça” trazia como referencial a busca metafísica das encenações de Marilena Ansaldi.

Vamos examinar a primeira cena do texto, a saber, Mary I, a Rainha Boba:

Black-out. Em off, ruídos de orquestra afinando, até as ‘batidinhas’ do maestro. Acende-se spot no ponto, que já está colocado no centro do palco, à frente da cortina. Aplausos gravados aos quais ele agradece com uma reverência.

Ponto – Do nosso repertório, Mary I, a Rainha boba. Tragédia patética.

Música imponente sublinha o final da frase. O ponto se dirige à estante de música colocada à sua esquerda, acende sua luzinha, enquanto ‘as meninas’ trazem a atriz, caracterizada de Mary I.

Colocando-a de costas para o público, sobre um pequeno pedestal. Neste monólogo e nos seis subsequentes, a atriz repetirá tudo o que o Ponto disser. As indicações cênicas transmitidas pelo Ponto, que não devem ser repetidas e sim executadas pela Atriz, estão destacadas no texto.

Mary I – É noite... faz frio... muito frio...

Ponto – Tosse um pouco.

Mary I – (*Após tossir*) Eu estou aqui, no meu palácio, sozinha com a criadagem.

Ponto – Vai virando, vai virando...

Mary I – (*Virando-se*) Que ruídos oiço para cá? Que ruídos oiço para lá? Será de novo o povo? O povo de novo? A me interpelar, a me pedir coerência? Uma rainha não precisa ser coerente. Só seus ministros precisam ser... coerentes!

Ponto – Desce do pedestal com dignidade!

Mary I – (*Após descer*) Eu Mary I, nasci para amar e ser amada...mas nunca apareceu ninguém que me amasse. Sei que por aí, na cidade baixa, na baixa cidade, há murmúrios mesquinhos, mesquinhos murmúrios, comentários vis, vis comentários, maledicências ignóbeis, ignóbeis maledicências... sobre mim, mim sobre...

Mary I – Dizem que sou a Rainha Boba, a Boba Rainha... Ah, gente ingrata, ingrata gente. De mim roubam tudo, tudo de mim roubam... Como fazer para governar? Governar fazer como para?

Mary I – Diante de tanta redundância, só me resta o prazer etílico que esta taça retém...

Ponto – Ergue mais a mão. (Almeida; Magno, 1979: 1)

Há nos textos dos Monólogos para atriz e ponto um deboche dos autores com relação ao teatro brasileiro da primeira metade do século XX, cujas montagens se alicerçavam exclusivamente na presença de um (a) grande intérprete. Tania Brandão (2002) criou a expressão “máquina de repetir” para falar desta forma de atuação. Não por acaso, uma boa parte das atrizes que serviram como inspiração para a escrita e interpretação de Miguel Magno e Ricardo de Almeida eram donas de companhia. Henriette Morineau, Eva Todor e Cacilda Becker, além de se notabilizarem como intérpretes, foram empresárias teatrais³.

Os outros esquetes integrantes da versão final do espetáculo eram “A Conferência”, “Vissalaia Vassilis, a mãe de todos”, “Convite ao Baile” e “O Candidato”. Este encerrava *Quem Tem Medo de Itália Fausta?* e era também o único momento da montagem em que Miguel Magno não aparecia interpretando uma personagem feminina. Integravam também o elenco da montagem Denise Yamamoto e Guiomar Ramos. As

³ Morineau atuou como empresária teatral na companhia Os Artistas Unidos, Cacilda Becker no grupo intitulado Teatro Cacilda Becker e Eva Todor em *Eva e seus Artistas*.

duas atrizes não possuíam falas no espetáculo. A elas cabia a função de serem as assistentes das atrizes interpretadas por Magno nos *Monólogos para Atriz e Ponto*, bem como o de serem secretárias das professoras Fanta Maria e Pandora no esquete *A Conferência*.

O projeto inicial do Aldebarã era de que o espetáculo cumprisse uma temporada de um mês no Teatro do Bixiga. No entanto, a recepção do público e crítica à montagem superou a expectativa do grupo. Ilka Marinho Zanotto em crítica para *O Estado de S. Paulo* escreveu sobre a encenação:

Impossível não citar o trabalho da Ridiculous Theatre Company *Camille* que Charles Lodlum adaptou e dirigiu em 73 em Nova Iorque e que, à diferença ao quase homônimo *The play House of the Ridiculous* dirigido por John Vaccaro no *La mamma* (que enveredava deliberadamente pelo grotesco e pelo obsceno) usava os travestis de modo a criar um *pathos* quase surrealista. Digamos que o Aldebarã lança mão da mais fina ironia com certa ternura; que os travestis não têm intuito de agredir ou chocar o espectador, mas somente de distanciá-lo das personagens cujas atitudes tolas, mas extremamente femininas, assumem a verdadeira dimensão de ridículo quando interpretadas por atores do sexo oposto (1979: 19).

Além de citar a Ridiculous Theatre Company na crítica ao espetáculo, Zanotto em outra passagem compara a encenação de *Quem Tem Medo de Itália Fausta?* aos espetáculos do grupo de teatro-dança Dzi Croquettes. Sucesso da cena brasileira na década de 1970 o Dzi Croquettes foi fundado em 1972 por Wagner Ribeiro. A estética de suas encenações trabalhava constantemente com o travestimento masculino, sob o viés do humor. Importante frisar que o travestimento praticado pela companhia era *sui generis*, visto que eles não buscavam reproduzir em cena uma cópia perfeita da mulher. Em seus espetáculos os atores e bailarinos apareciam em cena maquiados, com *glitter*, longos cílios postiços e purpurina, mas ao mesmo tempo deixavam à mostra braços e pernas peludas.

O travestimento do Aldebarã em *Quem Tem Medo de Itália Fausta?* era próximo ao do Dzi Croquettes. Nos *Monólogos para Atriz e Ponto* Almeida aparecia vestindo um *smoking*. No entanto, seu rosto estava com uma maquiagem exagerada com longos cílios postiços e purpurina espalhada pela face. Isto criava um aspecto de estranheza para o espectador, que enxergava o ator representando o ponto no espetáculo, vestindo um traje a rigor masculino e, concomitantemente, possuía o rosto maquiado tal qual

uma travesti.

O êxito da encenação não foi apenas em São Paulo. Desde a sua primeira temporada carioca, em 1983, no Teatro dos Quatro, *Quem tem medo de Itália Fausta?* obteve um sucesso de público e crítica no Rio de Janeiro. É também considerado, por uma parcela significativa da crítica e do ensaísmo teatral, o espetáculo precursor do Teatro Besteirol. Em seu livro *Quem tem medo de Besteiro!?: a história de um movimento teatral carioca*, Flávio Marinho (2004) escreveu o seguinte sobre a montagem:

Mas o espetáculo que formatou o que viria a ser a estrutura clássica do besteiro foi *Quem tem medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, que estreou em São Paulo, em 1979: uma dupla de atores, frequentemente vestidos de mulher, defendendo esquetes sobre teatro, já com uma citação no próprio título (a referência a *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee).

Uma rainha louca que não consegue se exprimir – nem tossir – sem ajuda do “ponto eletrônico”. Duas professoras históricas tentando controlar uma plateia universitária. Duas moçoilas, “já passadas”, ansiosamente jogando a sua última cartada num salão de baile. Essas cenas e muitas outras fazem parte do espetáculo *Quem tem medo de Itália Fausta?*, uma produção da Companhia de Repertório Fanta Maria & Pandora, dizia Miguel Magno no press-release original do espetáculo (Marinho, 2004: 35).

Quando Flávio Marinho (1983) exerceu o ofício de crítico teatral no jornal O Globo, ele saudou com entusiasmo a encenação de Magno e Almeida:

Quem tem medo de Itália Fausta? vem sacudir o marasmo em quem o panorama teatral carioca vinha se afundando. Definido como um ‘jogo teatral’, *Quem tem medo de Itália Fausta?* faz com os gêneros teatrais o mesmo que Eduardo Dusek faz com a música. Ou seja, enquanto este se aproveita de clichês de tendências musicais muito específicas como o fox canção, o samba choro ou o tango polca para recriá-las de maneira muito especial e bem humorada, Magno e Almeida partem de estereótipos do *vaudeville*, do drama de costumes ou da fantasia psicológica a fim de jogar uma luz sempre irreverente e debochada sobre tradicionais formas de representação e de literatura dramática. Assim, os autores escreveram, na realidade, um roteiro para um espetáculo, uma sucessão de sketches representativos de tais gêneros, como uma espécie de pretexto para uma montagem.

O crítico faz uma aproximação do trabalho da dupla com a música de Eduardo Dussek. Neste ponto, é importante lembrar que Dussek esteve ligado diretamente ao Teatro Besteiro, tendo sido o compositor das trilhas de espetáculos emblemáticos do gênero como *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira e *A Receita do Sucesso*, de Mauro Rasi.

O esquete da Conferência no qual os intérpretes representavam as professoras Fanta Maria e Pandora é, sem dúvida, o mais conhecido do espetáculo. Ele foi encenado em *Passagem para Java*, montagem gaúcha de grande sucesso, na década de 1980, diri-

gida por Élcio Rossini, e que revelou a atriz Ilana Kaplan e também em *A Bofetada*, maior sucesso de público da história do teatro baiano, que está ininterruptamente em cartaz de 1988 até o presente ano.

A conferência das docentes *Fanta Maria e Pandora* é um esquete que satiriza o academicismo: duas professoras absurdas ministram uma aula sobre a importância dos monossílabos e das interjeições átonas na literatura dramática da Ilha de Java nos últimos 15 dias do Século XII a. C. Almeida e Magno (1979) voltaram seu humor para o absurdo que, muitas vezes, traveste-se de seriedade no universo acadêmico. Logo no começo do esquete, a dupla coloca as professoras conversando como se os alunos (a plateia) não estivessem vendo.

Pandora - Você não é capaz de imaginar o que aconteceu comigo ontem à noite, Fanta!

Fanta - Me conte, me conte.

Pandora - Saí da aula, no cursinho, com aquela minha aluna, a Selma. Ela queria conversar comigo. Ela me levou num bar que eu não conhecia.

Fanta - Que bar?

Pandora - Bar da Terra, perto da USP. Chegou lá, sentou, e a noite inteirinha, Fanta, ela bebia e chorava, chorava e bebia, bebia e chorava, chorava e bebia! (Almeida; Magno, 1979: 6)

Miguel Magno disse-me em uma entrevista, que a gênese desse esquete adveio do hábito que ele e Ricardo tinham de ouvir as conversas paralelas dos seus professores. Na apresentação das professoras aos alunos, é feita uma sátira ao movimento filodramático, que foi fundamental na história do teatro paulista.

Pandora (*A classe*) - Antes de mais nada, eu gostaria de agradecer à diretoria deste Teatro, que permitiu que esta noite eu, e a filodramática Fanta Maria, reuníssemos vocês aqui. Especialmente hoje, não faremos chamada, tampouco passaremos a lista, porque acreditamos que quem está aqui veio porque quis, e quer aprender. O campo é muito vasto, mas as dificuldades todos conhecem, não é mesmo? (Almeida; Magno, 1979: 7)

Neyde Veneziano (2006) em seu livro sobre o Teatro de Revista em São Paulo, traz uma definição sobre quem eram os filodramáticos, bem como a sua importância para o teatro paulistano:

A palavra filodrammatico (em italiano) vem da junção do prefixo grego phylon (tribo, raça, família) com drama (“ação”, também do grego). Na realidade, ainda hoje, na Itália, o termo significa “grupos não-profissionais”. Ou seja, grupos amadores: aqueles que fazem teatro por amor, sem o objetivo de receber dinheiro em troca de

seu trabalho (...) Foram muitos os grupos italianos filodramáticos em São Paulo e se diferenciavam entre si em função da ideologia que os motivava. Movimentos operários, grupos de artesãos, homens e mulheres simples para quem a expressão artística serviria como aprimoramento, diversão e forma de comunicação. (Veneziano, 2006: 48)

Um dos nomes mais emblemáticos do teatro brasileiro, que começou sua carreira em um grupo filodramático foi o da atriz Lélia Abramo. Em seu livro *Vida e Arte: Memórias de Lélia Abramo* (1997), recorda:

Pouco antes da partida de Beatriz eu havia entrado, como já foi dito, para o Muse Italice, grupo italiano de teatro, formado havia dezenas de anos e dirigido por uma atriz profissional muito talentosa, Georgina Andaló. Meu pedido de ingresso foi aceito logo que a procurei na sede da sociedade, que ficava na avenida da Liberdade, bem próxima à praça João Mendes. Eu já passava dos 40 anos de idade, mas tinha ainda a aparência jovem. Foi a salvação. Foi-me oferecido um pequeno papel secundário, que aceitei: eu jamais pisara em um palco. A personagem entrava em cena, dizia três ou quatro frases sem grande importância e depois desaparecia. A sensação que tive foi indescritível: era como se tivesse retomado algo já conhecido e vivido. Os receios, medos e angústias misturavam-se a uma sensação gloriosa de bem-estar. Quando saí de cena, senti a vontade irresistível de voltar ao palco e, tão forte foi esse impulso, que precisei realmente de reflexão e domínio para não fazer isso.

O grupo Muse Italice não era formado somente por amadores; havia também profissionais já tarimbados que, por razões pessoais ou outras, haviam abandonado a Itália após o término da Segunda Guerra Mundial. Outros ainda haviam participado de vários grupos filodramáticos espalhados em grande número pela capital e pelo interior de São Paulo, desde o final do século passado. O Muse Italice era um dos últimos raros remanescentes, sobre os quais Miroel Silveira escreve competentemente em seu livro, *A influência italiana no teatro brasileiro*. (Abramo, 1997: 139-140)

Essa ironia em relação às falas das professoras universitárias é um aspecto que aproxima o esquete da tradição da *Commedia Dell'Arte*. Integrava o rol das personagens da *Commedia Dell'Arte*, o Doutor.

O êxito de *Quem tem medo de Itália Fausta?* fez com que Miguel Magno e Ricardo de Almeida criassem uma continuação do espetáculo que se chamou *Os filhos de Dulcina* e que foi levado à cena no Teatro de Arena de São Paulo, em setembro de 1980. Apesar da encenação ter sido dirigida por Antônio Fernando Negrini, Magno e Almeida já haviam abandonado o Aldebarã. A dupla de atores criou a Companhia de Repertório Fanta Maria e Pandora.

A peça também trazia a paródia em seu título. Desta vez o texto dramático parodiado pela dupla era *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, peça que na década de 1970 foi dirigida por Sérgio Britto no Rio de Janeiro e São Paulo.

No entanto, *Os filhos de Dulcina* teve uma trajetória antípoda a *de Quem Tem Medo de Itália Fausta?*. Foi um fracasso de crítica e público na curta temporada em que

se manteve sendo apresentada nos palcos paulistanos.

Considerações finais

O artigo teve como proposta uma investigação do espetáculo *Quem tem medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida. As constantes remontagens do texto, bem como o fato de que alguns de seus esquetes fazem parte da icônica encenação *A Bofetada*, da Cia. Baiana de Patifaria atestam a importância cultural na cena brasileira do texto escrito em 1979.

Referências

- ABRAMO, Lélia. *Vida e arte: memórias de Lélia Abramo*. Ed. da UNICAMP, 1997.
- ALMEIDA, Ricardo; MAGNO, Miguel. *Quem tem medo de Itália Fausta?*, 1979. (Fotocópia).
- BASSITT, Andrea. *Miguel Magno: o pregador de peças*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2006.
- MARINHO, Flávio; *Quem tem medo de um jogo teatral muito divertido?*, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1983.
- _____. *Quem tem medo de Besteiro? a história de um movimento teatral carioca*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Quíron/MEC., 1976.
- VENEZIANO, Neyde. *De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. 'Itália Fausta': ironia, criatividade, inteligência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 de julho de 1979, p. 19.

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019