

CAPÍTULO 4

TEATRO DO OPRIMIDO: mercadoria x vida*

Geo Britto

Augusto Boal dizia o seguinte: “Eu admiro muito as pessoas que dedicam sua vida à arte, mas admiro mais aqueles que dedicam a sua arte à vida”. Nessa frase, nessa pequena frase, eu acho que já fica bem claro qual é a proposta de Augusto Boal em relação à forma de se trabalhar a cultura, a arte e, mais especificamente, o teatro, a linguagem que ele escolheu para se dedicar e se aprofundar. Aqui, a forma de expor a temática apontada não vai ser através de um texto puramente teórico. Vou usar a experiência vivida, a própria práxis teatral da formação de Boal, para apontar sua relação (e opinião crítica) com a sociedade capitalista e os dilemas que nos colocam nesse desafio permanente entre vida e mercadoria — um ponto que perpassa todas as pessoas que buscam ser críticas ao capitalismo. Como diz Marx (2013, p. 113), logo na abertura do livro *O Capital*, “[...] a riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista apresenta-se como uma ‘imensa acumulação de mercadorias’”. É um sistema que vive de mercadoria e no qual tudo é mercadoria.

Como romper com esse dilema estando dentro do capitalismo e com nossas contradições permanentes? Nessa perspectiva, vou apresentar um pouco da história de Boal e, simultaneamente, a sua formação e a construção de uma metodologia teatral — o Teatro do Oprimido (TO), sistematizado por ele — para ser usada e experimentada como um exercício teórico e prático anticapitalista. Vou fazer um pequeno histórico, ainda, do que é o TO.

Augusto Boal foi diretor do Teatro de Arena durante 15 anos. Assumiu o posto em 1956, quando criou o grupo junto com José Renato, Guarnieri, Vera Gertel, Cecília Thompson, Vianninha, Chico de Assis, Nelson Xavier, Lima Duarte, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Myriam Muniz, Paulo José, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outras pessoas, que entraram e saíram em diferentes momentos. O Teatro de Arena foi criado já com uma proposta de crítica à ideia de teatro. O que fazer? Como fazer? O que montar? Para quem se apresentar? Essas e outras perguntas questionavam a relação com o público e a realidade

*DOI – 10.29388/978-65-81417-74-1-0-f.70-88

brasileira, que, naquele período, estava sendo muito debatida nas mais diversas áreas. Especialmente em São Paulo, que sediou a Semana de Arte Moderna, em 1922, com música, arquitetura, literatura, pintura e outras expressões artísticas sendo apresentadas numa proposta mais popular, buscando uma obra de arte mais próxima da realidade brasileira. Mas o teatro não esteve tão presente, mesmo que um de seus organizadores, Oswald de Andrade, já tivesse escrito diversas peças.

Na minha opinião (da qual muitos podem divergir), o modernismo no teatro começou um pouco mais tarde, a partir dos anos 1940 e 1950, principalmente com Nelson Rodrigues, que é considerado o pai do teatro moderno brasileiro, com textos que trazem algumas temáticas sociais entre muitos temas tabus. Costumo brincar que ele é o maior reacionário subversivo que eu conheço, pois levou aos palcos as questões da sexualidade, da traição, do incesto, da religiosidade, da mídia e muitas outras, mas, ao mesmo tempo, apoiou o golpe militar de 1964.

O crítico teatral Sábato Magaldi,¹ em um texto comemorativo publicado na Folha de S. Paulo por ocasião dos 50 anos da estreia de “Vestido de Noiva”, escreveu:

Não me lembro de peça que, no cinquentenário de sua estreia, provocasse a celebração de Vestido de Noiva. Comemoram-se o centenário do nascimento ou morte dos autores e algumas datas mais. O que se passa agora é inusitado. Talvez a razão dos festejos, além da grande voga de que Nelson Rodrigues goza hoje, esteja em que no dia 28 de dezembro de 1943, no Municipal do Rio de Janeiro, nascia o teatro brasileiro moderno.

[...] O polonês Ziembinski (primeiro diretor da peça), foragido da Segunda Grande Guerra, **impunha a noção de equipe, contra a anterior hegemonia do astro sobre o restante do elenco, e valorizava todos os elementos de uma arte que se queria autônoma. [...] E Tomás Santa Rosa desenhou um cenário insuperável, pelo arrojo da concepção e pela pureza de linhas. Na verdade, a “intelligentsia” teatral estava madura para o salto.**

O dramaturgo sempre explicou o seu “achado” como o produto de “ações simultâneas em tempos diferentes”. [...] a grande invenção de Nelson, dramatizando conquistas da psicanálise, foi ter libertado a personagem da aparência unitária do consciente, para trazer à tona as forças da subconsciência² (MAGALDI, 1993, p. 6-4, grifo do autor).

¹ Sobre Sábato Magaldi ver: FRAZÃO, Divia. **Sabato Magaldi**. Crítico do teatro brasileiro. Biografia de Sábato Magaldi. Disponível em: https://www.ebiografia.com/sabato_magaldi/. Acesso em: 10 ago. 2022.

² MAGALDI, S. Vestido de Noiva Completa 50 anos como marco do teatro. **Folha de S. Paulo [on line]**, caderno mais! p.4, 26 dez. 1993. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12284&keyword=MAGALDI>

Antes dessa peça as linguagens eram solenes e mais formalizadas. Em Nelson Rodrigues é possível observar uma valorização da linguagem da classe média urbana e dos diálogos do cotidiano. Sua relação com Boal foi muito próxima na amizade e na paixão pelo teatro — apesar de serem muito diferentes, diria até opostos, na política, como Boal contaria carinhosamente em entrevistas.

Eu tinha dezoito anos magros, tímidos e assustadiços. Fui à redação do seu jornal com as pernas tremendo e os dentes ritmados, e o convidei para fazer uma conferência.

— Conferência para químicos? O que é que a química tem a ver com o teatro?

— Químicos só, não: vai vir todo mundo. E veja bem, química tem muita relação com teatro, sim, mas isso eu explico depois. Porque, sabe, desde os tempos da alquimia... Idade Média, essas coisas... Bom, deixa pra lá.

— Onde?

— Na Escola não dá, porque fica longe, na Praia Vermelha, e virá tanta gente que não haverá lugar no nosso pequeno auditório.

— Tanta gente?

— Claro: eu espero umas quinhentas pessoas.

— Quando?

— Na semana que vem, pode ser?

— Só se for à tarde. Seis horas.

— Melhor ainda.

Saí delirante. Como estudante de Química não lembro se ia bem nos estudos, mas como Diretor Cultural eu já me revelava um gênio. Nelson Rodrigues na Química? Melhor do que isso, só se fosse Getúlio Vargas se suicidando na Odontologia, com o motor no coração!³ (BOAL, 2007, p.8-9).

O encontro foi um completo fracasso, poucos estudantes foram, mas desse “desencontro” surgiu a amizade entre os dois. Nelson se tornou seu primeiro professor de dramaturgia, segundo Boal (2007, p.10):

Ficamos amigos, apesar do fiasco. Tive coragem de pedir que lesse uma peça minha e ele não só a leu, mas escreveu em cima do meu texto as suas sugestões. Leu outras peças minhas e eu as dele, que ele me dava em cópias de papel carbono azul, quase ilegíveis: a cópia que me dava era sempre a quinta que ele batia com força na sua velha máquina de escrever, mas a minha imaginação admirativa decifrava as palavras diáfanas (BOAL, 2007, p.10)

[%2CSABATO&anchor=4951525&origem=busca&originURL=&pd=16b6f912459ef7f1c592407febb15fac.](#)
Acesso: 10 ago. 2022

³ O texto foi lido na Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em 5 de julho de 2007.

O principal conselho que me dava, e eu me lembro bem, era: “Deforma!”⁴

Apesar de escrever, mais tarde, uma coluna intitulada “A Vida Como Ela É”, **Nelson me aconselhava a deformar a realidade como ela não era, ou, pelo menos, mostrar a minha visão da realidade — fugir da fotografia.**

Tinha razão: teatro não é a reprodução do real, é a sua transubstanciação. Arte é Metáfora, não cópia servil.

Éramos amigos especiais. Grandes amigos psicológicos, digamos assim, e ferrenhos adversários ideológicos. Em política, Nelson era um carinhoso inimigo irreconciliável⁵ (BOAL, 2007, p. 10, grifo do autor).

O conceito do “deformar” ficou com Boal praticamente por toda a sua vida, seja na dramaturgia, na direção ou na criação da imagem de um espetáculo. Conselhos como esses eram frequentes na sua direção artística no Centro de Teatro do Oprimido (CTO-Rio). Dessa forma, ele buscava ir além de uma proposta naturalista e/ou realista. Segundo o dramaturgo, sua politização se deu desde jovem, a partir de sua vivência:

A politização foi fora do teatro. Meu pai era dono de uma padaria, e desde os 11 anos eu o ajudava. Então, via uma população de trabalhadores do curtume carioca que frequentavam a padaria, a maioria negra e todos pobres. A politização se deu pelo choque de classes. Minha família não era rica, meu pai tinha padaria, duas ou três casas na Penha, um bairro operário, mas havia uma diferença muito flagrante entre mim e os colegas que jogavam futebol comigo. Eles eram pobres, passavam por dificuldades. Na hora de jogar futebol, o time era coeso, “todos por um e um por todos”. Depois, um ia dormir numa casa com o chão todo quebrado e eu ia para uma casa bonita e gostosa. Isso dava a um jovem com aquela idade um sentido de que alguma coisa estava errada. O senso de injustiça despertou⁶ (BOAL, 2004, n.p).

A vivência de Boal mostra as complexidades do seu processo de formação e que este não é linear nem feito somente da experiência do trabalho, do partido político ou da

⁴ Em uma entrevista feita com Lauro Cezar Muniz, ele diz que Boal deu a ele o mesmo conselho, muito interessante, nos anos 1950, no Arena. Mas, agora, Boal era o professor, e não mais o aluno. MUNIZ, L.C. Entrevista a Geo Britto: São Paulo. 2014.

⁵ Ver BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000. p. 113. Nelson Rodrigues apoiou o golpe empresarial-militar de 1964. Mesmo com essa grande divergência política, quando Boal foi preso e levado ao Doi-Codi, em 1971, Nelson, já um dos mais famosos intelectuais do Brasil, escreveu um artigo em sua defesa. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2019/03/15/o-artista-augusto-boal-nelson-rodrigues/> Acesso em: 20 ago.2020.

⁶ BOAL, A. Augusto Boal. Entrevista concedida a Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão. **Revista Teoria e Debate**, [online]. São Paulo: Edição 20/01/2004, s/p. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/augusto-boal?page=full>. Acesso em: 22 fev. 2015.

família, mas acontece a todo momento em sua totalidade. A exemplo do que Sartre (2002) ironiza na “Crítica da Razão Dialética”, com suas críticas às concepções tradicionais marxistas:

Os marxistas de hoje só se preocupam com os adultos: ao lê-los, podia-se crer que nascemos na idade em que ganhamos nosso primeiro salário; eles esqueceram sua própria infância, tudo se passa, ao lê-los, como se os homens experimentassem sua alienação e retificação, **de início, no seu próprio trabalho**, quando cada um a vive **antes de tudo**, como criança, **no trabalho de seus pais**⁷ (SARTRE, 2002, p. 57, grifo do autor).

Boal aprendeu muito com Nelson, mas ele sempre deixou claro que o admirava no mesmo nível em que discordava dele politicamente. Nelson Rodrigues (1971), apesar de ter apoiado o golpe empresarial-militar de 1964, publicou uma carta⁸ no jornal defendendo Boal quando este foi preso pela ditadura, afirmando que ele não era metido em política. Para tentar salvar o amigo, ele disse que Boal só se interessava por teatro, como se o teatro fosse algo neutro. Porque essa é outra imagem que a sociedade tem, não só do teatro, mas da arte. Quando a gente fala de arte, as pessoas geralmente acham que ela está acima de quaisquer debate e conflito — algo quase virtual, feito num castelo de mármore por anjos celestiais. Como se ela não fizesse parte da sociedade e de sua luta de classes. E a arte, como qualquer outra forma social de conhecimento, seja matemática, seja física, seja o que for, está dentro e não fora da sociedade capitalista em que vivemos. Então, ela faz parte de todos os processos históricos. Às pessoas que querem insistir nessa temática de arte neutra, eu faço uma sugestão: que assistam ao documentário “Arquitetura da Destruição” (1992).⁹

O filme mostra como o nazismo e a arte estavam conectados, e que Hitler não tinha só um projeto político e econômico, mas também um projeto estético, quer dizer, um não está desassociado do outro. Quando ele falava do ariano, do branco de olhos azuis, queria que isso se expressasse na arte. Essa era a arte que ele apoiava e a visão de mundo que queria implementar. Apesar de ter sido derrotado, muitos dos seus pensamentos e ideais permanecem ainda hoje, alguns inclusive sendo implementados legalmente mundo

⁷ SARTRE, J-P. **Crítica da razão dialética**: precedido por questões de método. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

⁸ Crônica de 18/03/1971, publicada no livro “O Reacionário, memórias e confissões”, de Nelson Rodrigues, em 1971. Disponível em <http://augustoboal.com.br/2019/03/15/o-artista-augusto-boal-nelson-rodrigues/> Acesso: 20/08/2020

⁹Arquitetura da Destruição (1992). Título original: Undergågens Arkitektur. País de produção: Suécia Ano de produção: 1992. Direção: Peter Cohen Narração: Bruno Ganz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WNQk0OwyoBw> Acesso em: 20 fev. 2021.

afora. Por exemplo, há mais de 70 países que proíbem as pessoas de se assumirem como LGBTQI+ e se relacionarem com parceiros do mesmo gênero.

Então, Boal quis fazer uma arte crítica, que seria sua resposta ao mercado, mas, ao mesmo tempo, ele estava dentro de um mundo capitalista, onde você tem que vender a sua mercadoria: seu trabalho. Muitos acham que a arte não faz parte dessa categoria, mas faz, porque ela foi realizada por trabalhadores, assim como todos os produtos que existem numa sociedade capitalista. São os operários da cultura que constroem a mercadoria chamados arte: músicas, peças, filmes. Enfim, todos os produtos artísticos são feitos por trabalhadores — e devem ser vendidos de alguma forma. Boal, junto com o Teatro do Oprimido, enfrentou esse dilema constantemente.

Além de Nelson Rodrigues, nessa mesma época entra em cena outra pessoa fundamental na formação política e teatral de Boal: Abdias Nascimento,¹⁰ diretor e criador do Teatro Experimental do Negro, em 1944. Formado exclusivamente por negros e negras, o TEN já nasceu com a proposta crítica de não ser somente um grupo de teatro. Abdias sempre falava que o TEN era também um movimento de luta, e Boal aprendeu muito com ele e todo o grupo, conhecendo inclusive Joãozinho da Gomeia, o rei do candomblé (FUNDAÇÃO PALMARES, s.d, n. p).¹¹ Boal escreveu diversas peças que retratavam o universo negro, como “Quando Laio se Matou”, na qual mistura a tragédia grega “Édipo” com o candomblé. A peça se passa dentro de um terreiro, onde uma mãe de santo faz as vezes de oráculo e anuncia a profecia prevista para Édipo. Abaixo, veja a carta que o dramaturgo escreveu à esposa de Abdias no aniversário de 90 anos do amigo:

Quinta-feira, 18 de março de 2004

Querida Elisa,

Não pude voltar ao Brasil a tempo, nem para os 90 anos do Abdias nem para os meus 73, no dia seguinte. Foi pena: Abdias é o meu mais antigo querido amigo, nós nos conhecemos desde 1950 — faz mais de meio século!

Abdias me ajudou muito no meu começo em teatro: lia minhas peças e me dava conselhos, sempre úteis, não só do ponto de vista teatral, **mas,**

¹⁰ Ver NASCIMENTO, E. L. **Abdias Nascimento**. Grandes vultos que honraram o Senado. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/508140>. Acesso em: 20 jun. 2020.

¹¹ FUNDAÇÃO PALMARES. Centenários Negros: Joãozinho da Gomeia. s/d, n.p. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=31927>. Acesso em: .20 jun. 2021.

o que era para mim mais importante, do ponto de vista ético e político.

Eu tinha um contato direto com a pobreza, morando na pobre Penha daquela época, mas **foi o Abdias que me ensinou a compreender as causas daquela pobreza. Eu via e odiava o racismo, explícito ou disfarçado, mas foi o Abdias que me ensinou a compreender as razões e a extensão, às vezes até mesmo inconscientes, do racismo brasileiro.**

Não esqueci, nem vou esquecer nunca, as conversas que tínhamos, vez por outra, tomando café de pé, em frente ao Vermelhinho, e que tanto me ajudaram na minha formação.

Abdias me ajudou muito, não só a mim, mas a muito mais gente — gerações! Não só com aquilo que nos dizia com veemência — Abdias sempre foi um apaixonado! — mas principalmente com o seu exemplo de vida, de integridade, de trabalho: **era impossível não ser influenciado por ele.**

Foi pena que eu não tenha podido estar presente na festa do seu 90º aniversário. Mas o que me anima é que já marquei na minha agenda o dia 15 de março de 2014: ao Centenário, com toda certeza, quero ir lhe dar um fraterno e agradecido abraço.

Com todo o carinho do Augusto Boal (2018, n.p, grifo do autor).¹²

Em 1953, Boal chega aos Estados Unidos, mais especificamente a Nova York, onde inicia uma série de conexões com artistas também críticos de um teatro meramente comercial. Ali, no berço do capitalismo, já existia uma espécie de escola de teatro político, a *Dramatic Workshop* (Oficina do Drama), coordenada pelo alemão Erwin Piscator, um dos maiores diretores do século XX. Autor do importante livro “Teatro Político” e criador do Teatro Épico, ele não ficou tão conhecido, talvez, por não escrever textos teatrais, como Bertold Brecht — que, por sua vez, começou na carreira com Piscator, do qual era extremamente próximo. Ainda na Alemanha, o diretor já tinha a ideia de um teatro não somente comercial, e iniciou uma escola de teatro político. Mas, com a chegada do nazismo, teve de sair do país e se mudou para a União Soviética. Na URSS, Piscator foi convidado a presidir a Associação Internacional de Teatro Revolucionário (MORT); chamou vários artistas e grupos de teatro político para realizarem encontros e debates; e dirigiu o ótimo filme “Revolta dos Pescadores de Santa Bárbara”, que retrata uma greve de pescadores, infelizmente inédito no Brasil. Só que vem o stalinismo, e ele teve de sair também da União Soviética, estabelecendo-se em Nova York. O diretor alemão, então,

¹² BOAL, A. Carta de Boal à Elisa Larkin. **BOAL** (Blog), 11.05.2018, n.p. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2018/05/11/carta-de-boal-a-elisa-larkin/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

iniciou o projeto na universidade *New School for Social Research (NSSR)*,¹³ que estava recebendo pessoas de esquerda fugidas do nazismo, onde trabalhou com Hanns Eisler e Kurt Weill, entre outros. Na escola pensada por Piscator, ele tinha uma perspectiva de que quem queria ser ator não faria somente atuação, assim como o aspirante a cenógrafo não faria somente cenografia. Todos deveriam passar pelas diferentes funções e etapas de produção do teatro, justamente para entenderem o que é um produto e como ele é feito, a fim de não se tornarem especialistas em uma só área.

Boal estudou na *Columbia University*, onde não teve contato direto com Piscator, mas com seu braço direito, John Gassner, responsável pela parte de dramaturgia na *New School* entre 1939 e 1951 e depois vai dar na *Columbia University*. Ali, o brasileiro, que queria ser dramaturgo, teve de aprender outras funções. E aprendeu, ainda, que para fazer teatro não basta só entender de direção ou de dramaturgia, é preciso estudar e compreender a mercadoria como um todo. Além de John Gassner, outra grande referência de Boal foi o poeta negro Langston Hughes, do partido comunista e marxista estadunidense. Apesar de pouco conhecido no Brasil, suas poesias são usadas até hoje, nos Estados Unidos, pelos movimentos de luta antirracista. Boal teve uma relação muito próxima com o americano, que já havia feito peças de *agitprop*, inclusive no estilo Teatro Documentário. O brasileiro bebeu disso tudo também das aulas de interpretação no *Actors Studio*, com Lee Strasberg, que este sistematizou e que resolveu chamar de “o método” — baseado nos ensinamentos de Stanislavski, o diretor/ator/escritor russo que revolucionou o teatro, podendo ser considerado o pai da moderna forma de interpretar. Antigamente, as interpretações eram baseadas quase que em estereótipos. “Estou triste”: faz uma cara de choro; “Estou amando”: aquela cara de “bobo”. Stanislavski quebra com isso, partindo da emoção, do sentimento e da ação com que vão interpretar o personagem, não há uma regra predefinida de como agir. Ou seja, muitas vezes a interpretação será baseada nas próprias experiências de vida dos atores (ou não atores) e não no estereótipo.

Quando Boal volta ao Brasil é convidado, em 1956, para ser um dos diretores do Teatro de Arena. Ele usa as informações apreendidas nos EUA para construir, junto com o grupo de atores militantes do Teatro Paulista do Estudante, uma nova forma de trabalhar. Eu considero que esse é o processo de quebra da engrenagem, no sentido de “máquina de fazer teatro” que está a serviço de uma arte dominante e autoritária — o formato

¹³ Para conhecer a *The New School for Social Research (NSSR)* ver: <https://www.newschool.edu/nssr/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

convencional, que serve para reforçar quem são os poderosos e quem são os subalternos. Então, Boal inicia por quebrar, justamente, a forma de se interpretar: quem pode e quem não pode ser ator? Na época, havia o Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, da burguesia, que queria ter a sua própria arte. O TBC só apresentava peças da Europa, com interpretação ‘italianada’. Boal chegou com Stanislavski e, partindo dele, quebrou essa tendência. Com o Arena, foi buscar uma interpretação brasileira, popular, da própria vida cotidiana. O grupo percorria as ruas, as praças, os circos, fazendo um teatro que representava a vida de pessoas comuns, uma interpretação baseada no dia a dia dos grupos sociais da realidade brasileira, e paulista, naquele momento histórico. Conta-se até que os atores do TBC assistiam ao Arena e vice-versa, porque havia uma disputa. Um dia, o ator Walmor Chagas, do grupo burguês, foi ver um espetáculo do Arena e, ao final, teria comentado: “Muito legal, muito boa a peça de vocês, a interpretação de vocês, mas isso não é teatro, isso é vida”. Boal, então, teria respondido: “Puxa, que ótimo, isso para mim é o maior elogio, porque é justamente isso que a gente quer fazer. A gente está mostrando a vida, porque a vida, mais do que nunca, está dentro do palco, porque a gente está refletindo o que acontece lá fora”.

Boal começou fazendo, a partir da interpretação, a primeira quebra da engrenagem, usando algumas peças estrangeiras, pois na época não havia textos brasileiros que mostrassem a realidade de forma crítica — ou, ao menos, não políticos como ele queria. Encenaram, então, textos de Sean O’Casey, John Steinbeck e Sidney Howard, todos de esquerda e com peças que refletiam situações de trabalhadores no campo, militantes políticos, guerrilheiros etc. Estamos falando de 1956/57, período em que o Brasil estava iniciando uma mobilização em muitas áreas, com aumento da industrialização e grande crescimento urbano da população.

Depois dessas mudanças na forma de interpretar, veio o desafio para a segunda quebra da engrenagem: escrever peças políticas brasileiras. Por isso surge a ideia de um Seminário de Dramaturgia. Antes de sua criação, existia apenas “Eles não usam black-tie”, de Guarnieri, que foi um marco no teatro do país por levar aos palcos a temática da greve. Nessa época, Boal já dava aulas internas sobre dramaturgia para os integrantes do Arena. No mesmo período, foi criado o “Seminário de Leitura do Capital”¹⁴, e quem é das Ciên-

¹⁴ Para saber mais sobre o contexto do Seminário ver SADER, E. **Nós que amávamos tanto o capital:** fragmentos para a história de uma geração. Dossiê Sociologia na (en) América Latina, ALAS • Sociologias (14) • dez 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/Wqt6SggG7qHsF6K8V7SxkBN/?lang=pt>. Acesso em: 05 jul. 2021.

cias Sociais sabe que também foi um marco. A companheira de Boal nesse tempo, Albertina Costa, fez parte do seminário e ele, indiretamente, participou de alguma forma. O debate estava acontecendo, com leituras feitas por José Artur Giannotti, Roberto Schwartz, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, Marilena Chauí, Emília Viotti da Costa, Beth Milan, Célia Galvão Quirino, entre outros. Nesse momento, tivemos um debate teatral, teórico e político muito forte, acompanhando a realidade brasileira que explodia: São Paulo, em 1953, foi palco de uma greve que mobilizou e parou 300 mil trabalhadores e durante toda década houve uma grande conscientização em diversas áreas da sociedade brasileira.

Uma peça política que já foi fruto do Seminário de Dramaturgia é “Chapetuba Futebol Clube”, de Vianninha. Até hoje, o futebol é um esporte muito identificado com a cultura brasileira, mas pouco trabalhado no teatro. O texto de Vianninha aborda temas caros ao Brasil por meio de um time da segunda divisão, mostrando a questão da corrupção e os conflitos dentro da sociedade. Depois, veio “Revolução na América do Sul”, considerada a grande peça de Boal e o primeiro espetáculo brechtiano do Brasil. De certa forma, é uma crítica à positividade de “Eles não usam Black Tie”, dizendo “olha, está vindo um golpe aí e a gente não está se organizando”. É uma comédia negativa, com música, que traz todos os elementos de Brecht. Boal e os integrantes do Arena vão desconstruindo a imagem do que é ser dramaturgo, de que para ser dramaturgo “basta” escrever uma peça. Em suas aulas, Boal passava didaticamente elementos de como construir uma peça e algumas leis da dramaturgia, partindo da dialética hegeliana. Depois, trabalhou a questão do papel do ator, quebrando a propriedade privada do personagem. Essa foi a terceira quebra de engrenagem.

Nas peças “Arena conta Zumbi”, “Arena conta Tiradentes” e “Arena conta Bolívar”, as pessoas não são donas dos personagens e os protagonistas são feitos por diferentes atores em diferentes momentos. O Zumbi, por exemplo, é interpretado por brancos, negros e mulheres, estrutura que Brecht usou em “A decisão”. Langston Hughes também escreveu uma peça que trabalha essa lógica coringa, chamada “*Scottboro Limited*”, que aborda um julgamento racista contra jovens negros. Assim, tivemos a quebra da lógica comercial e da engrenagem no ponto da interpretação, da dramaturgia, do personagem e do próprio espaço, pois o Arena fazia apresentações em locais públicos e fora da capital. Dessa forma, Boal e os demais integrantes do Arena vão desconstruindo a arte nessa perspectiva comercial, de escolhidos, onde somente alguns podem atuar, escrever e fazer teatro.

Vem a ditadura — “primeiro vem o golpe fascista de 1964 e depois vem o golpe nazista de 1968”, como dizia Boal —, os teatros são fechados e nesse tempo todo ele está alterando a forma de fazer teatro. Porque, para o dramaturgo, o teatro não é só o conteúdo, mas a forma social de se produzir. Ele, que já estava trabalhando nesse sentido e conhecia a experiência e a prática do Centro Popular de Cultura, que produzia muitas peças políticas, e a Recife, onde conheceu o Movimento de Cultura Popular, no qual Paulo Freire atuava. Onde vê um trabalho literalmente de base, porque o CPC ainda tinha uma certa hierarquia — Boal sempre elogiou o CPC, sem o poupar de críticas. No MCP ele encontra os próprios camponeses fazendo o trabalho de base, de alfabetização. A partir desse trabalho do CPC, do MCP e de outros trabalhos artísticos e políticos vai buscar o conhecimento que já tinha do Teatro Jornal — técnica que trabalha com a materialização da vida através do jornal, criada na Revolução Soviética para levar as notícias do evento para os mais diversos campos do enorme país e para uma grande camada da população que era analfabeta — e começa a formar grupos para apresentá-lo, iniciando um processo de democratização dos meios de produção cultural. São criados mais de 40 grupos de Teatro-Jornal em São Paulo. A técnica segue os princípios de Tretiakov, Boris Arvatov e da Revolução Soviética, incluindo a vida no processo criativo, não a separando mais da arte, mas a arte fazendo parte da vida. Dziga Vertov vai usar a mesma lógica no Cinema Verdade, assim como Walter Benjamin beberia muito de Tretiakov. Benjamin, inclusive incorpora a proposta da democratização dos meios de produção no texto “Autor como produtor”, com referências a Brecht e a Piscator. Boal, então, usaria todo esse material, trabalhando com o que eu estou chamando de “desenvolvimento estético desigual e combinado” ou “tudo ao mesmo tempo agora”.

Como já mencionado, Boal era marxista. Contudo, tinha divergências grandes com o grupo da esquerda majoritária da época, em especial o PCB.¹⁵ Ele era totalmente crítico à

¹⁵ Conforme o Projeto de Resolução do PCB sobre os ensinamentos do XX Congresso do PCUS da URSS, realizado em 20/10/1956 (CARONE, 1982, p. 147-148): “[No Brasil], são melhores as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso. Tendem a unir-se às amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia... As reivindicações específicas da pequena burguesia, da intelectualidade e da burguesia nacional devem merecer da parte dos comunistas a maior atenção. Em relação aos grandes capitalistas brasileiros, nosso ataque deve ser dirigido somente contra aqueles que traírem os interesses nacionais, pondo-se de lado dos imperialistas ianques. Mesmo em relação aos latifundiários, nossa posição deve depender de suas atitudes concretas diante da luta pelas reivindicações e direitos do nosso povo. Concentrando o fogo sempre contra os imperialistas norte-americanos e seus agentes no Brasil, nosso dever é cooperar com todos os que desejam lutar pela soberania nacional, pelas liberdades democráticas, por melhores condições de vida para o povo, por um Brasil próspero independente”.

proposta política do partido — no sentido de considerar a burguesia nacional, e até mesmo outros setores ditos nacionais, uma aliada da revolução, um conceito dualista/etapista de revolução. Sabe-se que o Brasil não estava fora do capitalismo, pois este fez do mundo um espaço único, uma totalidade, e não mais formado por territórios isolados. Mas os países periféricos possuem suas especificidades, e acabam combinando condições atrasadas com outras mais avançadas. Não somente na política e na economia — também na cultura, mais especificamente no teatro, o que nos interessa aqui. Boal, como Trotsky, era contra esse princípio evolucionista de uma ideologia de progresso linear conectada com o eurocentrismo. Assim, a hipótese inclui o conceito da lei do desenvolvimento desigual e combinado¹⁶ formulada por Trotsky, e aqui com enfoque na arte e no processo vivenciado pelo Arena.

Nos anos 1950, São Paulo viveu um enorme crescimento econômico e da classe trabalhadora. Em 1953, com cerca de três milhões de habitantes, foi palco de uma greve de 300 mil trabalhadores. Em 1957, de outra com 400 mil participantes. O capitalismo é mundial, com suas contradições e diferentes desenvolvimentos em cada país, mas os países da periferia não estão condenados a repetir o que ocorre no centro. Eles incorporam suas conquistas materiais, em especial a classe dominante, e ideológicas e têm a possibilidade de saltar etapas que foram necessárias aos primeiros. Seria o “privilegio dos retardatários.”¹⁷

Renunciam os indígenas ao arco e à flecha e tomam imediatamente o fuzil, sem que necessitem percorrer as distâncias que, no passado, separaram estas diferentes armas. Os europeus que colonizaram a América não recomeçaram ali a História desde seu início¹⁸ (TROTSKY, 2017, p.24).

Porém, esse processo de incorporação não é simples. Por sua própria realidade combinada, pode apresentar uma série de contradições. No caso do teatro, esses saltos das etapas intermediárias podem ser exemplificados com o Arena, que não começa do zero, mas se apropria de conhecimentos modernos que já eram utilizados. Na fase com Boal e o TPE (1956), que é a analisada aqui, eles não iniciam como um grupo alienado/burguês,

¹⁶ Segundo Michael Löwy (1995), Trotsky desenvolve o conceito em vários livros, como “A História da Revolução Russa”, “Balanço e Perspectivas” e “Revolução Permanente”. Ver LOWY, M. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. *Actuel Marx*, 18, 1995, s/p. Tradução de Henrique Carneiro. Disponível em: <http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Lowy,%20Michael/a%20teoria%20do%20desenvolvimento%20desigual%20e%20combinado.pdf> Acesso em: 20 set. 2020

¹⁷LOWY, M. (1995 p. 78)

¹⁸ TROTSKY, L. **História da Revolução Russa**. v. 1. Brasília: Ed. Senado Federal, 2017. p. 24

como o TBC. O Arena já tem uma proposta mais moderna a partir da sua própria forma de atuar, em arena, e realiza diversos saltos na busca de um teatro popular — mas com suas contradições, ainda utilizando textos burgueses, os quais, muitas vezes, não têm conexão com a realidade local. Ao mesmo tempo, busca o mais avançado, por exemplo, em termos de interpretação, dedicando-se ao estudo de Stanislavski, que o teatro burguês do TBC só vai incorporar posteriormente.

O desenvolvimento de uma nação historicamente atrasada conduz, necessariamente, a uma combinação original das diversas fases do *processus* histórico. A órbita descrita toma, em seu conjunto, um caráter irregular, complexo, combinado¹⁹ (TROTSKY, 2017, p.33)

As leis racionais da história não têm nada em comum com os esquemas pedantes. A desigualdade do ritmo, que é a lei mais geral do processo histórico, se manifesta com o máximo vigor e complexidade nos destinos dos países atrasados. Sob o látigo das necessidades externas a vida retardatária é constringida a avançar aos saltos. Desta lei universal da desigualdade dos ritmos decorre outra lei que, na ausência de uma denominação mais apropriada, chamaremos de lei do desenvolvimento combinado, expressando a aproximação das diferentes etapas, da combinação das fases distintas, do amálgama das formas arcaicas com as mais modernas²⁰ (TROTSKY, 2017, p.34)

Podemos observar esse processo em várias experiências na América, como o Teatro Experimental do Negro, no Brasil, e o Teatro de Arena. Neste, em especial, temos o “tudo ao mesmo tempo agora”, que rompe com uma lógica ‘etapista’ e busca construir sua própria história, com diferentes elementos de um estilo que se combina com outros visando construir sua especificidade. Existem os avanços, mas, ao mesmo tempo, as contradições, sujando qualquer possibilidade de uma pureza fictícia e fazendo com que, na periferia ao sul do Equador, se crie algo novo. Transportando para o teatro, seria como se tivéssemos de defender que o desenvolvimento de todo grupo teatral passasse primeiro pela etapa do teatro burguês do Teatro Brasileiro de Comédia; que todos deveriam ter esse modelo de atuação, dramaturgia e estética, e somente depois de consolidada essa etapa TBCista, de Teatro Alienado,²¹ é que poderiam passar para o teatro de grupo político nos

¹⁹ TROTSKY, L. **História da Revolução Russa**. v. 1. Brasília: Ed. Senado Federal, 2017. p. 33.

²⁰ TROTSKY, L. **História da Revolução Russa**. v. 1. Brasília: Ed. Senado Federal, 2017.p. 34.

²¹ “[...] cada sociedade elabora as suas formas particulares de arte, teatro, interpretação e seleciona a sua temática necessária. A nossa sociedade já era economicamente alienada: o nosso teatro tornou-se alienado no sentido em que nos foi imposto de fora. Não houve um trabalho de pesquisa sobre nosso expectador, procurando estabelecer as nossas formas e selecionar os nossos temas [...] O teatro formalmente alienado inaugurado pelo TBC, proporcionávamos apenas um contemplativo prazer estético [...] assim se faz em Paris,

moldes do Arena.

Os países periféricos, em razão desse desenvolvimento desigual e combinado, passam a construir sua história combinando os elementos modernos e antigos e, assim, construindo seu caminho. Essa sobreposição dialética não se dá apenas do ponto de vista social e econômico, mas também repercute na cultura e na arte. Além das heranças conservadoras políticas — racismo escravocrata, latifúndio, injusta distribuição de renda, entre outras —, no teatro se combinam diferentes situações nos diferentes grupos e coletivos teatrais. Sabemos que nenhum estilo é puro, mas, por sua especificidade periférica, neles se combinavam naturalismo, realismo e épico. No Arena há peças com conteúdos épicos, mas com forma dramática (“Black-tie”), interpretações de Stanislavski com Brecht (Sistema Coringa), Teatro Revista Musical com Piscator (Série Arena Conta), entre outras diferentes “combinações” próprias da nossa realidade nacional, e não simplesmente brasileira no sentido essencial, folclórico.

A partir desse modo combinado, que estou chamando de “tudo ao mesmo tempo agora/desenvolvimento estético desigual e combinado”, é que defino como se deu o processo do Arena nessa conjuntura política e estética e, conseqüentemente, de Boal na sua construção periférica-épica rumo ao Teatro do Oprimido. Esta acontece não por etapas, mas com base em cada período e suas diferentes conjunturas histórico-políticas, nos quais ele vai sistematizar diferentes influências a fim de trabalhar e construir esse teatro, crítico à lógica de mercadoria.

Temos de pensar que, quando se examina o teatro como local de produção de mercadoria capitalista, é preciso frisar que não é um conteúdo em si, mas deve ser concentrado na forma social que esse trabalho assume. Quando Marx usou o termo na abertura de “O Capital”, ele escreveu que as pessoas começam a trabalhar umas para as outras de qualquer forma e quando começa o trabalho uma para a outra é que se assume uma forma social, com diversos modos históricos de produção e dentro do processo de produção capitalista. Esse trabalhador particular e outros se tornam mercadorias, porque o trabalho retorna socialmente intercambiado, numa relação na qual existe todo um processo de exploração. Então, esse valor que é criado não existe de modo natural, ele é uma forma social e histórica, em que o processo de produção tem o domínio sobre o homem e não o contrário. É isso que o Teatro do Oprimido tenta quebrar, não deixando que o modo de

Londres ou Roma. Portanto é certo, é bom, é belo!.. O TBC veio satisfazer a plateia para a qual fora criado, plateia que enfeitava as noites de gala que marcavam cada estreia.” (BOAL, 1960, p.12).

produção domine o ser humano, mas, sim, que o ser humano possa produzir o seu próprio produto. O TO teria, assim, uma lógica antimercadoria, e diria até antiteatro (como o conhecemos), porque ali o espectador se apropria do teatro com a sua história. No Teatro do Oprimido, você trabalha a sua vida numa crítica ao teatro e a si próprio, e, coletivamente, o constrói. Ele é feito não para ser vendido como produto, mas está dentro de um núcleo que é, também, mercadoria, trabalhando com o princípio de mostrar que todos nós fazemos teatro, nós somos teatro, o teatro é a essência. Quando você vai a uma festa, bota uma roupa; e, para ir à praia, coloca uma outra. Você produz o seu figurino. Quando você fala com uma pessoa da qual você gosta, fala um texto; quando é alguém de quem você não gosta, vai usar outro. O ser humano já faz isso, tudo o que o teatro faz o ser humano é capaz de fazer, só que, muitas vezes, não tem consciência disso. Vivemos numa sociedade capitalista que impõe que só algumas pessoas são capazes de fazer teatro. O TO vem justamente quebrar com isso e provar que “nós não fazemos teatro, todos nós somos teatro”. O Teatro do Oprimido surge nessa contraposição, nesse contrapelo, como diria o nosso Benjamin, quebrando a lógica da especialização. Boal é bastante explícito sobre o assunto em vários momentos, como na famosa frase “todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores”. Ou seja, o teatro não é algo para eleitos ou escolhidos, como propõe a sociedade capitalista.

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!²² (BOAL, 1977, p.25)

Boal, nesse sentido, vai na mesma linha de Marx e Benjamin, rompendo a lógica de especialização, de nos tornarmos uma mercadoria repetitiva na mão do mercado. Pois este, ao produzir sempre as mesmas mercadorias, produziria também os mesmos consumidores, o que acabaria se torando um ciclo vicioso, impedindo a possibilidade de construirmos algo novo — somente repetindo o que nos é passado, dado “livremente”, mas na verdade é imposto. Seguem opiniões correlatas de Marx, Boal e Benjamin, respectivamente:

Logo que o trabalho começa a ser distribuído, cada um passa a ter um campo de atividade exclusivo e determinado, que lhe é imposto e ao qual não pode escapar; o indivíduo é caçador, pescador, pastor ou crítico, e assim deve permanecer se não quiser

²² BOAL, A. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p.25

perder seu meio de vida — ao passo que, na sociedade comunista, onde cada um não tem um campo de atividade exclusivo, mas pode aperfeiçoar-se em todos os ramos que lhe agrada, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com a minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico. Esse fixar-se da atividade social, essa consolidação de nosso próprio produto num poder objetivo situado acima de nós, que foge ao nosso controle, que contraria nossas expectativas e aniquila nossas conjeturas, é um dos principais momentos no desenvolvimento histórico até aqui realizado²³ (MARX, 2007, p.37).

Pois na verdade todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer. Se um homem é capaz de cantar, isso significa que todos os homens podem cantar. Se um homem é capaz de nadar, de pintar, de falar, de saltar, de raciocinar, de somar, isso significa que todos os demais serão capazes de fazer o mesmo. Os homens não são todos iguais, mas certamente são semelhantes e possuem todos os mesmos atributos. Tudo aquilo que um homem é capaz de fazer, todos os homens são igualmente capazes. Todas as pessoas podem entregar cartas, até mesmo os carteiros. Todas as pessoas podem ensinar, até mesmo os professores. Todas as pessoas podem curar uma ferida, até mesmo os médicos. Todas as pessoas podem dirigir um país, até mesmo os políticos. Todas as pessoas podem guerrear, até mesmo os soldados. Todas as pessoas podem escrever, até mesmo os escritores. Todas as pessoas podem falar, até mesmo os oradores. Todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores! Essa é uma imagem ideal da sociedade, em que todas as pessoas podem fazer tudo, até mesmo dirigir essa sociedade! *E esse ideal é perigoso!* Por isso a sociedade se protege, isto é, as pessoas que nela ocupam posições de privilégio defendem necessariamente esses privilégios, elas se protegem! E a forma de proteger-se é através da consolidação de um *status quo*, através da especialização: e os homens se especializam em operários que devem produzir os bens materiais, em comerciantes que devem vendê-los, em capitalistas que devem gerir os capitais, em soldados que devem fazer a guerra, em políticos que devem conduzir o país e fazer leis! “O estudante deve estudar!” — quantas vezes ouvimos essa frase. A especialização, no entanto, conduz à hipertrofia de todos os elementos necessários ao desenvolvimento da tarefa específica que o indivíduo deve realizar (física e mentalmente), e igualmente conduz à atrofia de todos os elementos (físicos e mentais) desnecessários à realização dessa tarefa específica. Os corpos humanos nascem equivalentes, nascem semelhantes, mas a especialização encarrega-se de diferenciá-los. O mesmo acontece com o pensamento... Seria ridículo pensar que só os oradores podem falar! Que só os especialistas da palavra têm o direito de usá-la. Uma das atrofias mais graves de que sofrem os homens numa

²³ MARX, K.; ENGELS, F. **Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 37-38

sociedade de especialistas é precisamente a atrofia estética. A atividade estética é imanente a todos os homens, é constante e não pode ser impedida, como a respiração. Só um morto não respira — só os mortos não têm atividade estética. Estética — eis uma palavra que deve ser urgentemente desmistificada. O esteta, etimologicamente, é aquele que sente. E todos nós sentimos, todos nós somos estetas²⁴ (BOAL, 1980, p. 29, grifo do autor).

O Teatro do Oprimido não é um receituário de processos liberatórios, um catálogo de soluções já conhecidas: é antes um ensaio concreto de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. É uma pesquisa, uma análise, uma busca²⁵ (BOAL, 1986, p. 18).

Os artistas produzem e os espectadores consomem: esta é uma visão nitidamente burguesa que tem de ser eliminada. Os espectadores devem também ser produtores. O verdadeiro artista popular é o que, além de saber produzir arte, deve saber ensinar o povo a produzi-la. Não é o produto acabado que deve ser popularizado, mas sim os meios de produção.²⁶ (BOAL, 1977, p. 93/94)

[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções e não na qualidade de produtor.

Seu trabalho não deve visar nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, à dos meios de produção. Sua utilidade organizacional não precisa, de modo algum, limitar-se à propaganda. [...] Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém²⁷ (BENJAMIN, 1995, p.125-126).

Então, se apropriar desses meios de produção e criar estética e história próprias é o trabalho que a gente busca fazer, hoje, no Centro de Teatro do Oprimido — e, especialmente, o que eu faço na Escola de Teatro Popular. A ETP funciona desde 2017 atuando em conjunto com vários movimentos sociais, como os de moradia: MST, Levante Popular, MTST e Rua, por exemplo. Ali, criamos cenas que são feitas pelos próprios oprimidos, seguindo o princípio básico do Teatro do Oprimido. Em 2019, fizemos um trabalho grande nos pré-vestibulares comunitários. Em 2020, esperávamos multiplicar, mas por conta da pandemia do Coronavírus ficamos totalmente impossibilitados. A ideia é passar o teatro para essas pessoas usufruírem e se descobrirem, usando-o não apenas no sentido exclusivamente artístico. Quando a gente faz teatro é para construir um ser

²⁴ BOAL, A. **Stop, C'est Magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

²⁵ BOAL, A. **Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1986.

²⁶ BOAL, 1977.

²⁷ BENJAMIN, W. **Magia e técnica**. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

humano melhor, um ser humano crítico. Tem uma história de um militante do MST que fala que o Teatro do Oprimido é ótimo, porque a gente aprende lá tudo aquilo que já sabia, mas de outra forma — com um outro olhar, uma outra linguagem e outro método. Do mesmo modo que Paulo Freire afirma que a linguagem é muito importante para se ter uma nova leitura do mundo, a linguagem estética do oprimido é uma outra forma de leitura, porque alguém pode ter um doutorado e, ainda assim, ser um analfabeto estético. Então, aprender a ler e reler a forma estética também é importante para poder criticar o mundo antigo e construir um mundo novo. Se uma pessoa da favela, do sindicato, dos diferentes movimentos sociais é capaz de construir uma estética, uma peça de teatro a partir da sua realidade, é capaz de construir uma estética diferente, ou seja, pode ser possível construir um mundo diferente, um mundo novo.

Referências

ARQUITETURA da Destruição (1992). Documentário. Título original: **Undergågens Arkitektur**. Direção: Peter Cohen. Narração: Bruno Ganz. Suécia, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WNQk0OwyoBw> Acesso em: 20 fev. 2021.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica**. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOAL, A. Carta de Boal à Elisa Larkin. **BOAL** (Blog), 2018, s/p. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2018/05/11/carta-de-boal-a-elisa-larkin/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BOAL, A. Augusto Boal. Entrevistadoras: Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão. **Revista Teoria e Debate**, [online]. São Paulo: Edição 20/01/2004, s/p. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/augusto-boal?page=full>. Acesso em: 22 fev. 2015.

BOAL, A. Nelson Rodrigues. Mesa Redonda #3. **Festa Literária Internacional de Paraty- FLIP**. Paraty, 5 de julho de 2007. Disponível em: <https://silo.tips/download/augusto-boal-nelson-rodrigues-mesa-redonda-3-festa-literaria-internacional-de-pa>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BOAL, A. **Stop, C'est Magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, A. **Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1986.

CARONE, E. O PCB. 1964 a 1982. São Paulo: DIFEL, 1982, 400 p. (v. 3).

FRAZÃO, Divia. **Sabato Magaldi**. Critico do teatro brasileiro. Biografia de Sábato Magaldi. Disponível em: https://www.ebiografia.com/sabato_magaldi/. Acesso em: 10 ago. 2022

LOWY, M. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. **Actuel Marx**, 18, 1995, n.p. Tradução de Henrique Carneiro. Acesso. Disponível em: <http://www.afoicecomartelo.com.br/posfsa/Autores/Lowy,%20Michael/a%20teoria%20do%20desenvolvimento%20desigual%20e%20combinado.pdf> Acesso em: 20 set. 2020.

MAGALDI, S. Vestido de Noiva Completa 50 anos como marco do teatro. **Folha de S. Paulo [online]**, Caderno mais! São Paulo, 26 dez. 1993, p.6- 4. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12284&keyword=MAGALDI%20CSABATO&anchor=4951525&origem=busca&originURL=&pd=16b6f912459ef7f1c592407febb15fac>. Acesso: 10 ago. 2022.

MARX, K.; ENGELS, F. **Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Livro I, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

NASCIMENTO, E. L. **Abdias Nascimento**. Grandes vultos que honraram o Senado. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/508140>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1968.

RODRIGUES, N. O artista Augusto Boal. Crônica de 18/03/1971. In: RODRIGUES, N. **O reacionário, memórias e confissões**. Rio de Janeiro: Record, 1971. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2019/03/15/o-artista-augusto-boal-nelson-rodrigues/> Acesso em: 20 ago. 2020.

SARTRE, J. P. **Crítica da razão dialética**: precedido por questões de método. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

TROTSKY, L. **História da Revolução Russa**. v. 1. Brasília: Ed. Senado Federal, 2017.