

José Eduardo Paraiso Razuk
Universidade Ibirapuera
jose.razuk@ibirapuera.edu.br

Teatro, A Mídia Essencial

Resumo:

O artigo analisa o teatro como mídia essencial ao longo da história ocidental, defendendo sua centralidade nos processos comunicacionais, culturais e ideológicos desde a Grécia Antiga até a contemporaneidade. Ao problematizar a visão que restringe o teatro ao campo exclusivamente artístico, o texto evidencia sua dimensão massiva, sua ampla cobertura histórica e sua capacidade singular de comunicação direta, marcada pela interação imediata entre ator e público. Além de discutir o papel do teatro como matriz estética e narrativa para mídias como cinema e televisão, o estudo enfatiza sua função política e pedagógica, destacando especialmente as contribuições do Teatro Épico e do teatro engajado no Brasil. Conclui-se que o teatro, enquanto prática estética e instrumento de persuasão e reflexão social, permanece como um meio comunicacional potente, capaz de promover conscientização crítica e transformação social.

Palavras-chave: Teatro; Comunicação; Ideologia

Abstract

This article analyzes theatre as an essential medium throughout Western history, arguing for its central role in communicational, cultural, and ideological processes from Ancient Greece to contemporary times.

By challenging the view that restricts theatre to an exclusively artistic field, the study highlights its historical mass reach, broad social coverage, and unique capacity for direct communication through immediate interaction between actors and audiences. In addition to examining theatre as an aesthetic and narrative matrix for media such as cinema and television, the text emphasizes its political and pedagogical function, particularly through Epic Theatre and politically engaged theatre in Brazil. The study concludes that theatre, as both an aesthetic practice and an instrument of persuasion and social reflection, remains a powerful communicational medium capable of fostering critical awareness and social transformation.

Keywords: Theatre; Communication; Ideology.

“O teatro é uma obra social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. (...) A multidão reunida no Theatron não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal”

*Margot Berthold
História Mundial do Teatro.*

Veículo de cultura e entretenimento, uma das formas mais vivas e completas da comunicação e da arte, o ato teatral ao apresentar uma comunicação direta e humana, com o poder de provocar e sentir imediatamente a reação dos receptores tem atravessado os tempos como um meio de comunicação essencial. No entanto, talvez por uma interpretação um tanto equivocada, não costuma ser alvo de estudos críticos na área comunicacional, provavelmente pelo fato do teatro ser considerado um meio predominantemente artístico, destinado aos processos da comunicação dita grupal acaba, portanto, não sendo observado como um mercado ou como uma forma de comunicação massiva.

Ainda que nos estudos midiáticos da atualidade o teatro não seja interpretado como um meio de comunicação de massa, é historicamente inegável que o teatro foi o primeiro e, durante alguns séculos, o único meio de comunicação com características próximas as que no mundo contemporâneo tipificam um meio massivo.

A abrangência e popularidade do meio teatral podem ser observadas, ao longo de toda história ocidental. Na Grécia antiga, por exemplo, onde se originou o formato atual do teatro, desde o período clássico, em que as Cidades-estados tinham uma população em torno dos 100 mil habitantes, uma única apresentação teatral podia alcançar quase um quinto dessas populações. O Teatro de Dioniso, casa de espetáculos de Atenas tinha capacidade para uma

audiência de 17 mil pessoas por espetáculo, já em Tomaros, o Teatro de Dodona comportava uma plateia para 18 mil pessoas. Para a Antiguidade, mais massivo, impossível.

Abordando os aspectos mais característicos do teatro na Grécia antiga, o berço da dramaturgia ocidental, BERTOLD (2001, p. 103) nos esclarece sobre o papel destacado das peças na construção e manutenção dos movimentos culturais comunitários, em que a população das cidades-Estado participava massiva e avidamente das encenações, provavelmente, tão envolvida nas narrativas apresentadas em cena quanto os espectadores dos cinemas ou das telenovelas e séries de tv nas metrópoles da contemporaneidade.

Essa capacidade como um meio popular, iniciada na Grécia antiga não parou ali. O êxito das peças de rua no período medieval europeu, a partir do século X, feitas principalmente em praças públicas, em espetáculos religiosos patrocinados pela Igreja que utilizavam a dramaturgia como um dos principais instrumentos de propaganda, já que como veículo audiovisual, até então, o único, o Teatro tinha uma linguagem muito mais acessível, que os escritos ou as pregações e, portanto, a capacidade de atingir e impactar mais facilmente as camadas populares era notável. Ainda na Europa da idade média, além do caráter de popularidade encontramos outra importante característica que identifica uma mídia massiva, a ampla cobertura; o palco montado em carroções que se deslocavam de uma região para outra, atingindo desde as maiores cidades até os menores vilarejos com representações de comédias bufas e farsas que satirizavam a sociedade e a vida cotidiana, garantiram ao teatro o seu espaço como meio de comunicação de maior cobertura nesse período.

Esse mesmo sucesso popular, essa grande cobertura e abrangência da representação teatral também podem ser observados em outros momentos da história, como em Londres na Era Elisabetana, entre meados dos séculos XVI e XVII, período áureo do teatro de Shakespeare que entre outras tantas companhias da época, diuturnamente se apresentavam para reis, nobres e plebeus em as casas de espetáculos sempre lotadas, como também ocorreu na Veneza do período barroco, época em que a cidade possuía 14 grandes teatros funcionando regularmente e atraindo a cada noite milhares de espectadores para espetáculos de ópera, um formato de teatro musical que se tornara um fenômeno comunicacional na época e que também pode ser observado nas mais de 40 salas de espetáculos em Nova Iorque, mais propriamente localizadas, no Theatre District, na ilha de Manhattan, a área mundialmente conhecida como Broadway, uma grande tradição e um grande mercado cultural que vem desde o final do século XIX e que gera atualmente mais de um bilhão de dólares com a venda de ingressos para um público anual com mais de 10 milhões de espectadores.

Embora em algumas praças, como no caso da Broadway, os espetáculos teatrais representem um grande negócio financeiro, hoje o teatro é considerado um meio de comunicação

essencialmente artístico com uma capacidade única de resistência aos padrões e imposições comerciais e estéticas a que se submetem as outras mídias sob o controle da Indústria Cultural.

Comparado aos meios de comunicação de massa, o teatro se diferencia por oferecer um processo de comunicação grupal, com resultados diretos e imediatos na transmissão e feedback das mensagens. Em antigas análises, o crítico e pesquisador Sábato Magaldi (1962, p.261) já observava que o teatro “sobrevive graças à sua especificidade: a comunicação direta entre o ator e o público, responsável por um prazer estético ausente de qualquer outra linguagem artística.” As características de autenticidade, unicidade e originalidade presente no contato direto entre espectador e a obra de arte foi também teorizada e valorizada por Walter Benjamin (1973), através do conceito de Aura, o *hic et nunc* (aqui e agora), em que é apontada a importância da relação pessoal do receptor com a obra de arte, o chamado ‘prazer estético’ que é danificado em outras mídias em função da reprodutibilidade técnica da mensagem, que será sempre imposta nos processos comunicacionais dos meios massivos de caráter reprodutor.

Embora reconhecendo a apresentação teatral como um ato único e exclusivo, a essência artística do ato teatral sobrevive ao efêmero da representação através do texto dramaturgico, forma na qual é concebida a obra teatral que geralmente é registrada em impressos e, posteriormente, poderá ser comercializada como livro. Assim, o roteiro, um dos elementos primordiais do teatro, registrado no formato de livro tem garantido ao teatro outro aspecto importante das suas características enquanto meio de comunicação: ser o meio original gerador de adaptações e transcodificações midiáticas, principalmente para o cinema e para a televisão, mídias que histórica e frequentemente têm encontrado no teatro as histórias, os gêneros e os fundamentos estéticos para a concepção de suas linguagens e para a criação de inúmeros e importantes produtos culturais que produzem.

Da mesma forma como ocorreu com o Jornal, cujos conteúdos e formatos migraram para os meios eletrônicos como rádio, TV e mais recentemente internet, sem que haja perda da essência jornalística, o mesmo caminho migratório fez antes a dramaturgia. A peça teatral, adaptada e transcodificada para as telas de cinema e TV se tornou essencial desde o surgimento dessas mídias.

Assim, a história do sucesso comercial dos meios eletrônicos em muito está forjada no emprego dos formatos e linguagens advindas do teatro. E tanto o cinema como a TV encontraram na dramaturgia a forma e o conteúdo com que melhor seduziram e cativaram seus públicos, sedimentando assim suas existências como mídias sociais e massivas graças ao emprego de antigas fórmulas, linguagens e recursos cênicos, criados e consagrados no meio teatral.

O Teatro Político

Os meios de comunicação, como bem observaram os estudos Frankfortianos, quando empregados com a finalidade específica de manipular opiniões, são instrumentos poderosos no processo difusor da comunicação persuasiva. Nesse sentido, o teatro, historicamente tem sido um dos veículos de comunicação de maior destaque na transmissão de ideologias. Como forma mais consagrada de mimesis, no ponto de vista aristotélico, a criação artística teatral deve ser observada como instintiva obra reprodutora da realidade humana. Aristóteles, na Poética refere-se aos gêneros teatrais como sendo “imitações” das ações dos homens, entendendo-se aí as ações de alta ou baixa índole que, por sua relevância determinam o caráter e conduta humana.

A obra teatral bem realizada, segundo o grande filósofo grego, é aquela com a finalidade de causar efeitos sobre o espectador e sobre seu comportamento, já que é principalmente através da imitação que se dá o processo do julgar e do aprender.

A tragédia, por exemplo, teria que, suscitando a compaixão e o terror no público, provocar a purgação dessas emoções despertadas pelas virtudes e erros dos personagens e suas consequências sobre seus destinos. Nesse sentido, podemos atribuir ao espetáculo teatral e, conseqüentemente, à obra dramática impressa, a qualidade de ser uma representação artística de finalidade transformadora e essencialmente ideológica e assim tem sido, provavelmente, desde seu início.

A tradição do teatro ocidental aponta a Grécia no século VI a.C. como marco inicial da atividade teatral, na forma como hoje a concebemos. Sua história nos revela que o passo decisivo para seu estabelecimento e destacado crescimento dentro da cultura clássica foi a instituição pelo Estado dos concursos públicos de dramaturgia. Da análise das poucas peças desse período, que sobreviveram até nossos dias, podemos observar um caráter profundamente ideológico na criação dos textos que muitas vezes eram totalmente comprometidos com a propagação de doutrinas ou ideias. Esse caráter de instrumento crítico e manipulador do comportamento social, presente desde os primórdios do período arcaico grego, marcou toda a história do teatro no ocidente e ganhou maior relevo a partir do teatro moderno. As teorias do Teatro Épico, termo utilizado por Erwin Piscator (1968) e, posteriormente, desenvolvidas por Bertold Brecht, também conhecidas como Teatro Dialético nos exemplificam bem essa função de propagação ideológica da obra teatral moderna.

Conforme nos apresenta Patrice Pavis (1999), antes dos estudos de Brecht, há muito encontramos os elementos do drama épico na história da dramaturgia, tratavam-se sempre, porém, de aspectos técnicos ou formais, mas que não atingiam o âmbito global das peças ou

não destacavam o papel do teatro como transformador social. De forma inversa, Brecht via na forma épica uma nova possibilidade de análise da sociedade.

Para Anatol Rosenfeld (2002), as teorias fundamentadas por Brecht que aprofundaram o chamado Drama Épico foram estudadas, comentadas, revistas e reformuladas pelo teatrólogo alemão durante os quase trinta anos de sua carreira e, portanto, um resumo sobre as mesmas torna-se uma tarefa bastante complicada. No entanto, algumas das características mais determinantes podem ser apontadas.

Primeiramente, a temática em que a obra de Brecht se insere e que deve ser compreendida foi provocada pelo contexto histórico da Alemanha do final da Primeira Guerra Mundial. Uma época de uma profunda crise política e social resultante da passagem do derrotado modelo imperialista alemão para a recém-criada República de Weimar e que teve como principal consequência a ascensão do nazismo. Em contraste com o modelo autocrático e conservador alemão, na Rússia, a revolução comunista instaurava pela primeira vez no mundo um estado marxista, corrente ideológica do qual Brecht tornou-se progressivamente um adepto. A falência do modelo capitalista, a guerra e a propagação do marxismo são então os assuntos recorrentes em sua dramaturgia.

Em oposição ao gênero dramático e ao naturalismo, estilo e estética predominantes no teatro ocidental desde o final do século XIX, a proposta épica de Brecht fundamentava-se na criação de uma cena anti-ilusionista e num discurso do alcance da transformação política. Anatol Rosenfeld identifica duas razões principais da oposição de Brecht ao teatro aristotélico: a concepção marxista e o desejo de realização de um teatro que não apresente apenas relações individuais, mas principalmente os fatores sociais determinantes das relações humanas. O ato teatral tratado como um “experimento sociológico” com intuito didático de propagação ideológica.

Outro elemento importante na análise estética do teatro brechtiano é a atitude cientificista, fundamento que Brecht incorporou como um instrumento que possibilitava a construção de uma visão social crítica que pudesse incitar o engajamento dos espectadores. Em suas análises, Gerd Bornheim destaca que:

Brecht nunca abandonou a ideia da função educadora da Ciência, a par de combater qualquer recurso à irracionalidade, a começar pela religião. E o mais importante está no seguinte: não basta que o teatro transmita seus conteúdos e faça sua pedagogia calcada no estabelecimento científico da verdade; o que se busca não é apenas informar o público sobre certos conteúdos racionais, pois, bem mais do que isso, é fundamental que o próprio público encontre no teatro um lugar no qual ele aprenda a ver criticamente a sociedade. O ideal está

em fazer com que o espectador se torne, de certa forma, cientista, e que ele aprenda a ver os outros e a sociedade assim como Galileu examinava os astros, à distância, com seu telescópio.

A presença do cientificismo se desenvolve em Brecht através de duas fases marcantes. O interessante a observar neste ponto está em que Brecht retoma a seu modo os dois tipos básicos de explicação da realidade vigentes em nosso tempo. A primeira, codificada já por Aristóteles, prende-se ao esquema de causa e efeito para a elucidação dos fenômenos sociais e está fortemente presente nos textos de juventude de Brecht; e na segunda, adentrando-se progressivamente no marxismo, ele assume aos poucos uma explicação de tipo dialético, passando, assim, de uma abordagem nitidamente inferior das coisas humanas e sociais para a complexidade madura da apreensão dialética do real. Em qualquer dos dois casos, entretanto, o cientificismo se faz presente como uma espécie de fundamento de todo teatro brechtiano; (BADER, 1987, p.51)

Ainda em oposição aos ditames da “peça bem-feita” na concepção do teatro burguês, em 1928, nas notas de apresentação da Ópera dos Três Vinténs, Brecht apresentou um esquema de proposição da forma épica do fazer teatral confrontando-a com a forma tradicional do teatro dramático. O ambicioso, revolucionário e consagrado modelo brechtiano privilegiava um teatro narrativo baseado na exposição de argumentos. Colocando o espectador na condição de um observador da ação cênica, a sedução não se daria mais pela emoção, mas sim pelo raciocínio e assim, o Teatro Épico provocaria atitudes lúcidas, transformadoras e participativas como resultados da recepção do espetáculo.

No entanto, embora servindo a um objetivo didático e provocando um efeito de distanciamento nos espectadores, o espetáculo teatral épico deveria manter as características típicas do teatro como um meio de comunicação ligado ao entretenimento:

O teatro científico não precisa “emigrar do reino do agradável” e converter-se em mero “órgão de publicidade”. Mesmo didático, deve continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, já porque “não falamos em nome da moral e sim em nome dos prejudicados”. Mas os divertimentos de épocas diversas são naturalmente diversos, conforme o convívio social dos homens. Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social.

Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” (Verfremdungseffekt = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve,

portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica, Para empreender é preciso compreender. (ROSENFELD, 2002, p.151)

Sobre a teoria do Teatro Épico de Brecht e suas principais razões de oposição ao teatro tradicional, vemos a importância da motivação político-ideológica:

A segunda razão decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. (ROSENFELD, 1977, p.150)

As apresentações teatrais como um recurso a permitir discussões e reflexões sobre a atualidade foram empregadas com grande êxito na cena teatral brasileira. O melhor exemplo desse fato são as montagens do histórico grupo teatral paulista, o Teatro de Arena, com as peças Arena conta Zumbi (1965) e Arena conta Tiradentes (1967). Esses textos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri tinham sua criação fortemente influenciada pelos preceitos do Teatro Épico de Bertold Brecht e sua proposta de se realizar o ato teatral como um experimento sociológico transmissor de conhecimentos com a possibilidade de causar reflexões e mudanças ideológicas no público.

Vários elementos conceituados como integrantes do Teatro Épico (também denominado Teatro Dialético, ou Teatro Político) podem ser encontrados no drama muito antes do teatro brechtiano. Segundo adverte Patrice Pavis (1999, p. 110) a passagem da concepção dramática clássica para a concepção épica não é motivada pelas condições estilísticas e sim pela proposição de uma nova análise da sociedade que interprete a relação do indivíduo em oposição a um sistema econômico opressor. Logo o fundamento principal da dramaturgia épica é o seu compromisso ideológico na área pública.

Após o advento do AI-5 e os impedimentos provocados pelos seus mecanismos de perseguição, repressão e censura toda dramaturgia de caráter político realizada no Brasil enfrenta um período trágico, como nos mostra Yan Michalski (1985). As ações repressoras conduzem o teatro engajado do país a uma total decadência, gerada por fatos como a prisão, tortura e exílio de Augusto Boal em 1971, durante o período de ensaios de Arena conta Bolívar, mais um dos textos proibidos pela ditadura.

No livro A Propaganda Política, Jean-Marie Domenach nos destaca a capacidade histórica da encenação teatral como ato de persuasão:

O teatro, cujo papel foi de grande relevo na Revolução Francesa, reencontrou durante a Revolução Bolchevista a sua eficácia como propaganda. Sketches ligeiros, adaptados aos diversos auditórios (exército, campesinato e outros), evidenciam os méritos e o futuro dos operários e camponeses revolucionários, contrastando com a torpeza dos inimigos. Farsas inspiradas no folclore são igualmente representadas com esse desígnio. Amiúde o teatro inspirou a técnica da propaganda: por exemplo, os ‘coros falados’ exigidos nas manifestações ou que serviam até para animar Hitler e Mussolini; as ‘conferências dialogadas’, em que um comparsa se encarrega, mais ou menos grosseiramente, do papel de contraditor. O espetáculo preenche uma função cada vez maior nos comícios e nos desfiles: mascarados encarnam os inimigos; veículos enfeitados representam cenas idealizadas do futuro: assiste-se até a sketches simplificados, por vezes reduzidos apenas a gestos, espécie de mímica política. (DOMENACH, 2001, cap. V)

Nélson Jahr Garcia (2001) em *Propaganda: Ideologia e Manipulação*, indo ao encontro dos estudos de Domenach, também nos apresenta exemplos semelhantes dessa função ideológica teatral e afirma que o teatro teve destaque na difusão dos ideais revolucionários, tanto na Revolução Francesa como na preparação da Revolução Russa, e que no Brasil, o teatro é muito empregado como um meio de contestação e crítica de valores e costumes vigentes.

O valor do teatro na conscientização popular tem sido observado ao longo de sua trajetória. É, indiscutivelmente, um poderoso veículo quando se trata da divulgação e transmissão de ideias, tanto quanto uma obra literária, ou até mais, já que possui a fluidez e a força da oralidade, o jogo atraente da interpretação dos atores e o envolvimento provocado pelas cenas, músicas, sons e luzes.

Vários outros aspectos contribuem ainda nesse sentido: a tradição como veículo formador de opinião que percorre toda a história da dramaturgia ocidental; o reconhecimento social desse papel educador da obra teatral que, ao revelar comportamentos humanos e apresentar no correr da narrativa um julgamento, muitas vezes subliminar, mas sempre presente, sobre a conduta dos personagens, resulta numa atitude reflexiva dos espectadores.

Outro aspecto que impressiona na observação da capacidade persuasiva do teatro é a reação emocional do público que pode, algumas vezes, ser despertada no ato teatral – a catarse ou catársis, como citada por alguns autores. Alvo de diversos estudos e várias interpretações, em seu sentido teatral o termo representa um efeito moral e purificador provocado no público durante uma encenação. Conceito primeiramente teorizado por Aristóteles, numa referência à finalidade e a consequência da tragédia grega clássica, em que as situações de intensidade e violência extremadas vividas pelos heróis provocariam sentimentos de terror

e compaixão nos espectadores, causando-lhes sensações de alívio ou purgação desses sentimentos, num ato de transcendência com a capacidade de purificar seus espíritos.

No Brasil, o teatro já nasceu num contexto de propagação ideológica conforme nos mostra Mario Cacciaglia (1986) ao afirmar que os jesuítas favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória, valendo-se também de seus modos e costumes para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade de catequese.

Essa instrumentalização do ato teatral como meio de contestação ou modificação de valores e transmissão de ideias tem se desenvolvido bastante e pontuado diversos e grandes momentos da nossa dramaturgia, atingindo os nossos dias e nossos melhores e mais consagrados autores, como bem exemplificam os nomes de Dias Gomes, Plínio Marcos, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Jorge Andrade, Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal que com suas obras teatrais tanto contribuíram na construção de uma visão crítica libertária que foi fundamental na história da democracia de nosso país.

Referências

ADORNO, Teodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ARISTÓFANES. A Revolução das Mulheres e A Greve do Sexo. Trad. e Adap. Mário da Gama Kury. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AVERBUCK, Lígia (org.) Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

BADER, Wolfgang. (org.) Brecht no Brasil: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BERLO, David K. O Processo da Comunicação. Rio de Janeiro: fundo Cultural, 1960.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrompidos I e II - A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Madrid: Taurus, 1973.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. Teatro Grego: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Vozes, 1984.

CANDIDO, Antonio; Literatura e Sociedade. Teoria e Crítica Literária. São Paulo: Ouro sobre o Azul 2010.

_____. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emilio Salles. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro Brasileiro. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. História do Teatro Brasileiro. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: UDUERJ: FUNARTE, 1996

COHN, Gabriel (org). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

COSTA, Cristina. Censura em Cena: Teatro e censura no Brasil. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP, FAPESP, Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Brecht e o Teatro Épico. (palestra proferida em 03/05/2005).

Disponível em: < <http://ciaateliedasartes.com.br/ARTIGOS/Dialogos%20com%20Brecht%20-%20Ina%20Camargo%20Costa.pdf> > Acesso em: 28/02/2012.

COTRIN, Gilberto. História Global. Brasil e Geral. São Paulo: Saraiva, 2005.

DOMENACH, Jean-Marie. A Propaganda Política. EBooksBrasil.com./Ridendo Castigat Mores. 2001

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a 1ª Feira Paulista de Opinião (1968). Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 357-398, mai/ago 2016.

GARCIA, Néelson Jahr. O que é propaganda ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. O Teatro Jesuítico no Brasil. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

_____. O teatro no Brasil, da Colônia à Regência. Porto Alegre: UFRGS, 1974.

_____. O teatro no Brasil, sob D. Pedro II. Porto Alegre: UFRGS, 1979.

LE BOM, Gustave. As opiniões e as crenças. EBooksBrasil.com

LESKY, Albin. A Tragédia Grega. São Paulo: Perspectiva. 1976.

LIMA, Luiz Costa (Org.) – Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Panorama do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DAC / FUNARTE / Serviço Nacional de Teatro. 1962.

MERTON, Robert K. Sociologia, Teoria e Estrutura. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

-----MERTON, Robert K. & LAZARSFELD, Paul. Comunicação de Massa, Gosto Popular e a Organização da Ação Social. In: LIMA, Luiz Costa (org). Teoria da Cultura de Massa, 4ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, pp.101-127.

MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Coleção Depoimentos, 1979.

_____. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e Política – Arena, Oficina, Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

ORTIZ, Renato. Sociedade e Cultura. In: SACHS, Ignacy, WILHEM Jorge, PINHEIRO, Paulo Sérgio (orgs.) Brasil um século de transformações. São Paulo: Cia das Letras, 2001

_____. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Brecht: uma introdução ao Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Teatro em Pedacos. São Paulo: Hucitec, 1989.

PIGNARRE, Robert. História do Teatro. Portugal: Publicações Europa-América, 1979.

PISCATOR, Erwin. Teatro Político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PORTO, Joyce Teixeira & NUNES, Marisa (orgs.) Teatro de Arena. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1956.

RAZUK, Eduardo. Um teatro em nome da liberdade: um estudo sobre a dramaturgia de Chico Buarque e suas relações midiáticas. Tese de Doutorado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2012.

_____. Dramaturgia em transposição: um estudo sobre Senhora dos Afogados de Nelson Rodrigues. Dissertação de mestrado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

REIMÃO, Sandra. Repressão e Resistência: Censura a livros na ditadura militar. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2011.

_____. Livros e televisão: Correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil. Brasa – Brazilian Studies Association. In: <www.brasa.org/_sitemason/files/kxT4dO/Ridenti%20Marcelo.doc> Acesso em 25/01/2012

ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SELLTIZ, Claire; WRIGHTSMAN, Lawrence Samuel e COOK, Stuart Wellford, Métodos de pesquisa nas relações sociais. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987. 2v.

SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese da História da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto alegre: L&PM, 1987.

