



## SALA DE AULA, SOCIOLOGIA E TEATRO

*Diego Marques Gonçalves<sup>1</sup>*

### RESUMO

A partir de um recorte do fragmento da peça “O Homem do Princípio ao Fim”, encenado pela Cia. BARÁ no Casarão da FESPSP, o presente artigo tem a finalidade de refletir sobre o teatro aliado às aulas de sociologia nas escolas. Buscando compreender a importância do conhecimento empírico e as novas formas de construção de conhecimento que abarcam a ludicidade e os sentidos do corpo em contato com outras formas de experiências que aproximam os saberes artísticos e sociológicos na condução da vivência teatral. Apresentado em quatro blocos, o texto versa sobre educação, teatro e sociologia dialogando com autores como Bertold Brecht e Pierre Bourdieu para exemplificar a relação intrínseca entre distanciamento e estranhamento.

**Palavras-chave:** escola, sociologia, teatro, sala de aula, Cia. Bará

## CLASSROOM, SOCIOLOGY AND THEATER

### ABSTRACT

From a fragment of the piece "The Man from Principle to the End", staged by Cia. BARÁ at the FESPSP's College, this article aims to reflect on the theater allied to sociology classes in schools. Seeking to understand the importance of empirical knowledge and the new forms of knowledge construction that embrace the playfulness and senses of the body in contact with other forms of experiences that bring the artistic and sociological knowledge in the conduction of the theatrical experience. Presented in four blocks, the text deals with education, theater and sociology in dialogue with authors such as Bertold Brecht and Pierre Bourdieu to exemplify the intrinsic relation between distance and estrangement.

**Keywords:** school, sociology, theater, classroom, Cia. Bará

## AULA, SOCIOLOGÍA Y TEATRO

### RESUMEN

Basado en un extracto del fragmento de la obra "O Homem do Princípio ao Fim", presentada por Cia. BARÁ en Casarão da FESPSP, este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre

el teatro combinado con clases de sociología en las escuelas. Tratando de comprender la importancia del conocimiento empírico y las nuevas formas de construcción del

---

<sup>1</sup> Mestrando em Ciências da Educação. E-mail: [diemarqon@botmail.com](mailto:diemarqon@botmail.com)

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. São Paulo – SP. Professor de Sociologia e diretor de teatro, fundador da Cia. Bará (grupo teatral e de investigação das formas expressivas, com olhares voltados à Antropologia, Sociologia e Política). Formado em Teatro na PUCSP e em Sociologia na Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), pós-graduado em Estudos Brasileiros: sociedade, educação e cultura. Atualmente é mestrando em Ciências da Educação, com pesquisa sobre sala de aula, Sociologia e teatro.



conhecimento que abarcan el juego y los sentidos del cuerpo en contacto con otras formas de experiencias que unen el conocimiento artístico y sociológico en la conducción de la experiencia teatral. Presentado en cuatro bloques, el texto trata sobre educación, teatro y sociología en diálogo con autores como Bertold Brecht y Pierre Bourdieu para ejemplificar la relación intrínseca entre el desapego y la extrañeza.

**Palabras-clave:** escuela, sociología, teatro, aula, Cia. Bará

## INTRODUÇÃO

Todavía, as formas expressivas da humanidade sempre estiveram presentes nos interiores da vida social de cada comunidade e de formas cada vez mais elaboradas, uma vez que a comunicação e a necessidade do belo conduziram o homem às mais profundas ambições e ousadias.

As técnicas de interpretação se desenvolvem não somente entre os profissionais do palco, ou da arte de interpretar, mas também dos atores sociais que somos todos nós, viventes e sobreviventes neste palco chamado mundo, cujo cenário é a contínua mudança, por onde transitam personas, umas nascem enquanto outras morrem, mas todas envolvidas numa única condição: a de aprender. E é sobre o ato de aprender que este artigo se propõe a analisar.

A tradição escolar no que se refere a transmissão de conhecimento nem sempre esteve mais interessada no racionalismo em detrimento de outras linguagens. Ao longo de sua história a forma lúdica sempre foi aliada para o avanço ou mesmo arejamento dos processos cognitivos. Sendo o corpo um complexo biopsicossomático, as emoções e os afetos afetam diretamente na construção das ideias cognitivas.

O teatro, por exemplo, conhece profundamente esta fusão entre “corpo e alma”, razão e emoção, ideias e sentimentos, “Apolo e Dioniso”. Contudo, não se trata apenas de compreender o teatro como um momento específico da vida social aonde o efeito teatral acontece, quase sempre dentro das casas de espetáculos.

Mas compreender o teatro como filosofia de vida, como forma de se relacionar na vida cotidiana e de interagir na vida social. Ou seja, o teatro para além das salas de espetáculos e para além do profissionalismo que interessa aos profissionais do palco (atores, atrizes, diretores, encenadores, dramaturgos, etc.).

Considerando que somos todos atores sociais contracenando no palco do mundo, pensando em educação, a primeira pergunta que me salta é: que teatro estamos encenando



dentro das escolas? Ou ainda: que tipo de atores somos nós? Que tipo de papel estamos vivenciando dentro das salas de aula?

## O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM, NO HISTÓRICO CASARÃO DA FESPSP

Figura 1: Público adentrando o Casarão para início do espetáculo O homem do princípio ao fim, Cia. Bará



Fonte: Própria (2012)

A partir de uma encenação teatral da Cia. Bará<sup>2</sup>, dirigida por mim, em 2012 e 2013, no Casarão<sup>3</sup> da Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP/SP), passei a estudar o teatro como extensão das salas de aula. Enquanto Professor de Sociologia e diretor de teatro, comecei a construir uma ponte de diálogo para refletir sobre dois universos tão próximos: Educação e Arte. Especificamente, sala de aula e teatro.

O espetáculo apresentado na FESPSP foi “O homem do princípio ao fim” - montagem livremente inspirada na obra de Millôr Fernandes. A peça era itinerante e percorria as várias salas do Casarão, que durante a semana eram utilizadas para as aulas da faculdade. Com esse trabalho, analisei o papel político-social do teatro e a sua importância para as instituições de ensino como forma de extensão do conhecimento por meio de recursos que a sala de aula tradicional não tem.

<sup>2</sup> A Cia. Bará é um grupo de teatro que atua na cidade de São Paulo há 10 anos, sob a direção de Diego Gonçalves. Para mais informações consultar a página do grupo no Facebook: Cia.Bará.

<sup>3</sup> O local abrigou a primeira escola livre de Sociologia e Política da América Latina (a ELSP).



A peça de Millôr Fernandes é uma colagem de vários autores, como Brecht, Molière, James Joyce, Shakespeare e Proust. Personagens fictícios misturam-se com personagens de personalidades, como Getúlio Vargas e Marilyn Monroe. O texto é um recorte de nossa história que perpassa pelas discussões sociológicas e antropológicas; uma transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias, poéticas e humanísticas.

Durante duas temporadas, aos finais de semana, o Casarão da FESP/SP deixava de lado as suas características simbólicas de educação, como carteiras e lousas, para cumprir outro papel igualmente “educador”. Transformado em espaço cênico pelo grupo de teatro, cuja parte do elenco era formado por alunos e alunas do curso de Sociologia da FESPSP, o Casarão foi palco de um espetáculo conduzido por temáticas relacionadas aos sentimentos humanos, como amor, ódio, solidão, saudade, ciúme e fé.

Cada sentimento traçava um momento histórico importante e era apresentado em cômodos distintos pelos artistas da Cia. Bará, fazendo o público percorrer todos os espaços, em um período de quatro horas, preenchendo todos os lugares do centenário casarão localizado nas imediações da Vila Buarque, em São Paulo.

## A SOCIOLOGIA E O TEATRO

Acompanhando e realizando cada dia de apresentação da Cia. Bará, dentro daquele local consagrado das Ciências Sociais no Brasil, comecei a entrevistar professores que assistiam ao espetáculo e alguns artistas que atuavam na peça e estudavam na faculdade. As discussões sociológicas em torno do espetáculo se aprofundavam na medida em que o espetáculo amadurecia a cada dia de apresentação, até que os temas da sala de aula da escola de Sociologia começavam a se transformar em cenas improvisadas pelos atores e eram inseridas no espetáculo.

Então comecei a refletir sobre a arte tecendo a construção do conhecimento a partir dos conteúdos da sociologia, sobretudo compreendendo que o diálogo entre teatro e Sociologia já estava dado, faltaria descrever a combinação perfeita.

Para enfatizar a importância desse processo na vida de alguns alunos/atores, destacamos a seguir o depoimento de um dos entrevistados:

Atuei no espetáculo O homem do princípio ao fim, entre os anos de 2012 e 2013. Era o momento em que cursava o segundo ano do curso de Sociologia, na Escola de Sociologia e Política. Essa experiência foi marcante, especialmente, porque pude colocar o corpo em contato com



várias informações que recebíamos ao longo do curso. Falar sobre a ditadura militar, no Brasil, é forte, mas encenar um momento como esse no teatro é ainda mais potente. Justamente, porque colocamos o corpo todo em contato com aquilo, não apenas a razão. Como recebemos nesse período de formação uma quantidade enorme de conhecimento, essas coisas que marcamos com o corpo se destacaram, criamos memórias com elas. O teatro deveria ser mais aproveitado nesse sentido. Também foi interessante ver a escola de outra forma, como espaço de cultura, recebendo pessoas de fora. Houve um engajamento das pessoas para que o espetáculo desse certo, foi um trabalho em grupo de uma intensidade diferente, mais potente, talvez. (Ruan Felipe de Azevedo, ator e estudante de sociologia da FESP/SP).

Quando o conhecimento é transformado em “ato” (ação), transforma também a relação de apropriação desse conhecimento, pois ele foi experimentado por outros sentidos corporais, uma vez que o cérebro e a razão nem sempre são eixos centrais de quem atua. É no corpo inteiro que habitam todas as memórias, inclusive as arquetípicas e ancestrais. Se, na sala de aula tradicional, o conhecimento passa pela cartografia da visão e da audição (leitura e explicação) agora, utilizando-se do recurso teatral, a construção do conhecimento mobiliza outros sentidos, como tato, olfato, paladar e daí por diante.

Os termos comuns ao teatro, tais como: atores, catarse, roteiros, cenários, protagonistas, já estão incorporados em nosso vocabulário cotidiano, mas muitas vezes deslocados de seu significado teatral. A intenção de recuperar a dramaticidade do ensino é reintroduzir esse repertório de ações no modo como o conhecimento é trabalhado no ambiente escolar. Recuperando assim, uma dimensão desse conhecimento que é corporal e intuitiva, não apenas racional e lógica.

A arte da mimese, ou da imitação, bem como a representação, desde os primórdios, eram técnicas utilizadas pelos nossos ancestrais para transmitir informações e construir saberes importantes para toda comunidade por meio da tradição oral.

Por meio da mimese era possível ensinar desde as evocações aos deuses como as regras de convivência de determinada tribo. Assim como as representações - as realizadas pelos xamãs, por exemplo, eram maneiras de transmitir a história da tribo, a formação das estrelas, a formação do Planeta; em linhas gerais, a origem do universo. Todos os elementos de imitação e representação eram ritos de agregação social que serviam de caleidoscópio das questões cotidianas. É justamente esse o ponto de equilíbrio entre a ação dramática e a construção do conhecimento em sala de aula para o qual meu olhar se volta.



A encenação de repertórios temáticos na aula de Sociologia aproxima o estudante (ator social) de seu objeto de estudo ou do conteúdo estudado, podendo desenvolver nesses estudantes a percepção dos signos que a aula explora pela via de acesso corporal, que é o estado de atuação, estado este que aproxima os saberes empírico, científico e filosófico.

Bertolt Brecht lançou o conceito de *distanciamento* para conduzir o ator ao trabalho crítico social, quando cria o teatro épico, retirando as características psicológicas das personagens para abrir espaço às características sociais, possibilitando ao ator ser intérprete não da individualidade da personagem (vida privada), mas de tudo o que ela representa enquanto ser social (vida pública). Olhar o familiar como sendo estranho e o estranho como sendo familiar é a chave do distanciamento brechtiano, que permite o intérprete investigar a personagem de fora, como um signo, que pode servir de termômetro da realidade e conjuntura social.

Na Sociologia esse conceito se coaduna com o *estranhamento*, que nos permite observar e analisar com peculiaridade detalhes do objeto de estudo, muitas vezes ignorados. Observar o familiar como sendo exótico e o exótico como sendo familiar é a chave para o estranhamento. Logo, *distanciamento e estranhamento* são duas formas didáticas expressamente conectadas, importantes para o exercício da alteridade, ou seja, o respeito pelo outro, pelo diferente.

Augusto Boal (1985) quando cria o Teatro do Oprimido, encontra no público o Ser Ativo, e não mais a figura passiva do público contemplativo. Durante as apresentações das peças do Teatro do Oprimido esse público como ser ativo tem capacidade de, a qualquer momento, entrar no jogo teatral, que são as histórias reais sendo representadas ali no palco, e modificá-lo de modo que a ficção do teatro permita transformar o destino da realidade.

Mas o que havia de mais curioso no teatro de Augusto Boal é que as peças eram encenações de contos da vida cotidiana da população, extraídos de manchetes de jornais. Logo, as encenações estavam ligadas ao tempo presente, conectando os presentes da sala à vida da polis e as suas tensões sociais.

Ou seja, havia uma suspensão do cotidiano, das histórias da vida privada, para o espaço público e os seus problemas no desenrolar dos espetáculos. Este poderia ser um exemplo de trabalho sociológico, tanto quanto foi, e é, de teatro, pois a conscientização de



cidadania, protagonismo, sistema, sociabilidade, política e cultura se desenvolve em cada público presente na medida em que a apresentação se constrói por público e atores.

A catarse, correspondendo aos estudos sociológicos, seria uma transformação do senso comum para o senso crítico, despertando o senso histórico, tão caro aos estudos da Sociologia, como em outras esferas da área de humanas.

## O TEATRO BRASILEIRO, DÉCADA DE 20

No Brasil, entende-se a história do teatro nacional como herança do padre Manoel de Anchieta que, para catequisar e educar os índios na época da colonização dos portugueses, utilizou-se de peças teatrais de sua autoria para serem interpretadas pelos Guarani, cuja dramaturgia misturava a língua tupi com a língua portuguesa, a fim de que os povos nativos deixassem a sua cultura para tornarem-se cristãos.

O poeta modernista Oswald de Andrade (1995) nos trouxe grande reflexão quando lançou sobre essa leitura da história do teatro brasileiro uma visão diferente.

Seu olhar não era o do colonizador, mas o colonizado. Oswald de Andrade diz que o teatro brasileiro não começou com a catequização dos nativos pelo padre Anchieta, mas na devoração do bispo Sardinha, em 1556, 56 anos depois da invasão do Brasil. O poeta modernista se referiu à lenda de Dom Pero Fernandes Sardinha (Évora, 1496.Brasil, 1556) que, em missão jesuítica pelo Brasil, teve seu navio naufragado e seu corpo devorado pelos índios antropófagos Caetés.

Andrade lança esse episódio para datar o “*Manifesto Antropófago*” (1995), que ressuscita a origem arcaica de nossa cultura para consagrá-la como prática antropofágica dos povos nativos, explicando com isso que a arte brasileira é uma arte de devoração na qual onde se deglute a cultura estrangeira, da mesma forma que deglutiram o bispo Sardinha, para digerir e devolver uma arte transformada, com outras formas e despertando outros signos em razão de ter sido “comida”, ou seja, absorvida, experimentada, interiorizada.

O poeta, em sua “filosofia antropofágica”, considerada a genuína filosofia brasileira e autônoma das Américas, direciona o nosso olhar para outra possibilidade de ritualização teatral, àquela ligada aos ritos, às pajelanças, aos encontros de roda, danças e cânticos, cuja leitura principal se faz pelo estômago e não pelo cérebro, como faziam os índios antropófagos.



Se antes de Oswald de Andrade o teatro era tido como herança catequética, ou seja, oriundo de tradições romanas e cristãs, depois dele abre-se espaço para a vivência e seus sentidos corporais - o ritual de conhecimento *incorporado* (SCHECHNER, 1985), ou seja, daquilo que se absorve e se corporifica por meio de elementos externos.

A elite paulista na década de vinte contratava professoras de francês para ensinar bons modos às senhoritas, e isso incluía educá-las assistindo aos “bons” espetáculos da cidade, e “bons espetáculos” significava os carregados de dramas existenciais, pautados pela ética/etiqueta, ensinado nos nobres teatros. Mas na medida em que o tempo avançou, o teatro, como sempre foi, virou palco de grandes movimentos de vanguarda sedentos pela descolonização. Isso abriu as suas cortinas para a transgressão estética, assumindo cada vez mais em seu repertório os assuntos tabus da sociedade.

Quando se rompe com essa forma denominada de “burguesa”, o teatro transgride e se aprimora revelando os novos tempos, “*para além do bem e do mal*” (NIETZSCHE, 1974), problematizando questões pertinentes à liberdade, a sexualidade, ao comportamento contrário ao maniqueísmo e, finalmente, o “corpo” aparece como linguagem e sujeito ativo das mudanças sociais, culturais e políticas. Ou seja, o corpo é o protagonista na medida em que gera reflexão, experiência e transgressão que conduzem a(s) narrativa(s) do texto, ou da dramaturgia no caso. Nesse contexto um novo paradigma surge e com ele suas problematizações: que tipo de construção de conhecimento precisamos criar para se coadunar ao fluxo da cultura que rapidamente se transforma? Eis o que vemos, a escola parou no tempo.

No período pós-década de 20, no qual as estruturas do teatro convencional começaram a se modificar, surgiram com mais força temas ligados aos trabalhadores, aos operários, às classes oprimidas e excluídas. E isso exerceu a força motora que impulsionava o teatro para além da “caixa preta” (nome genérico de palco italiano). O teatro, as performáticas manifestações populares os movimentos de vanguarda se entrecruzaram e formaram outra estrutura didática na arte, mas e na escola?

Para alguns dos autores teatrais, como Bertolt Brecht, a arte, por si só, é política, como tudo é política, e pode tornar-se obscurecida quando é produzida de maneira alienada das causas e conjunturas sociais. Portanto, deve ser utilizada como ferramenta para a construção ou destruição de ideias estruturais para a condição humana.



A arte reflete, tenciona e questiona condutas e éticas para o convívio consigo e com o outro, singularidade e alteridade, tendo ela poder para mantê-los ou mesmo confrontá-los, ressignificando signos e objetos, linguagens e pensamentos. Ressignificando corpos.

Teatro que é bom, como diria Oswald de Andrade (2004), no manifesto “Do teatro que é bom”, é feito por um corpo preparado para ultrapassar os limites das representações cotidianas, lançando-nos para o futuro, que é o eterno presente. Isso também corresponde à realidade do educador.

### **SALA DE AULA: CORPO NA ESCOLA X CORPO NO TEATRO**

Sentidos e sensações conduzindo o movimento da vida e seus valores apreendidos em determinado tempo histórico, assim é o teatro, podendo movimentar um mar de símbolos e significados. Este lugar do corpo que atua, o teatro, age e se relaciona é um estado dionisíaco (corpo, instinto) e apolíneo (alma, razão), o que Nietzsche em sua obra, *O nascimento da tragédia* (1872), vai dizer ser capaz de congelar ao mesmo tempo em que queima. É um elemento reflexivo, contestador e de poder transgressor. É possível dizer que o ritual do teatro abriga o paradigma da liberdade e propriedade do corpo - este criador e destruidor de convenções, tão controlado, tolhido e muitas vezes massacrado ao longo da história da humanidade.

A experiência artística revela o ser social, expondo também o papel que ele desenvolve na sociedade que habita. Cria e recria o imaginário. Desperta o corpo, ativando o desejo de vida e conhecimento, que, em geral, se encontra desestimulado dentro das salas de aula. Aproxima o sujeito (estudante) do conhecimento.

Segundo (Brecht, 1967, p. 142):

Necessitamos de um teatro  
que não nos proporcione  
somente as sensações, as  
ideias e os impulsos que  
são permitidos pelo  
respectivo contexto  
histórico das relações  
humanas (o contexto em  
que as ações se realizam),



mas, sim, que empregue e  
suscite pensamentos e  
sentimentos que  
desempenhem um papel  
na modificação desse  
contexto.

No mundo considerado moderno, onde as relações de mercado pautadas pela economia neoliberal se infiltram cada vez mais nas culturas, temos como fruto amargo uma sociedade egóica e predominantemente comercial, competitiva e segregativa, que, dificilmente, cria sujeitos com capacidade de reflexões coletivas.

Tornam-se cada vez mais constante as dificuldades dos professores de realizarem trabalhos em grupo dentro e fora da sala de aula. Para a Sociologia, a reflexão em grupo, o contato entre humanos para a elaboração de pensamento crítico e os questionamentos sociais são de suma importância, pois garantem a prática da alteridade dentro de uma sociedade polarizada como a nossa. E, como desenvolver essa prática em sala de aula entre corpos cada vez mais distantes e, por isso, barulhentos e sem causa? Para Foucault, as instituições produzem corpos característicos delas. Da mesma forma que o manicômio produz a loucura e o doente, que corpo a escola vem produzindo ao longo de tantos anos?

O filósofo e historiador parisiense nos diz que o poder, por meio de seus dispositivos, produz corpos para serem servidos e desta forma estabelecer uma ordem para melhor controle do Estado, ou de quaisquer instituições. Esse controle se dá por meio de discursos que imperam sobre os corpos dos indivíduos mediado por regras e normas de conduta socialmente aceitas, docilizando esses corpos e assim, “civilizando-os”.

Sabemos que civilizar-se sempre esteve aliado com homogeneizar-se. Cabe a nós refletir sobre essa questão, problematizando-a, para melhor compreendê-la dentro da sociedade brasileira marcada pela pluralidade. No processo de colonização, após torturar e massacrar centenas de milhares de pessoas, a educação civilizatória surgia representando um cenário diferente, mais brando e apaziguador, porém igualmente contestado pela modernidade. Escolas sempre tiveram um forte papel na perpetuação do modelo civilizado de humanidade ao longo de nossa história. Não é exagero dizer que esta perpetuação foi feita sob muitas dores e temores. Resta conviver com esse passado colonizador trabalhando por



uma educação desalienadora, inclusive para desalienar-se de nós mesmos – exercício que o teatro pratica.

Que cultura a escola de hoje busca desenvolver dentro de um universo onde tudo ao redor corre na velocidade das mercadorias?

O sociólogo Zygmunt Bauman (2004) se refere a essa sociedade como *sociedade líquida*, explicando que as relações interpessoais não são duradouras, são feitas para acabarem rapidamente, resultando em uma espécie de fragilidade nas relações. Essa fragilidade atinge todos os meios de sociabilidade, podendo transformar tudo em uma correnteza caótica que arrasta consigo até mesmo as capacidades cognitivas do indivíduo.

O corpo que se produz na escola já é um corpo que se produziu pela modernidade líquida, e que, por sua vez, contribuirá para a produção de outros corpos. Assim, tanto a sociologia, com a sua compreensão de que o corpo é produto e construção social, como o teatro, que é o ressignificador de corpos, podem seguir por caminhos variados porém de mãos dadas para que se inspire e transpire a construção de um pensamento empírico arejado, oxigenando os corpos, para que educadores e estudantes, todos atores sociais, saiam do lugar comum de suas carteiras e recomecem a andar. O teatro e as Ciências Sociais necessitam da mesma matéria prima: o outro.

Sabemos que o corpo que queremos formar e ser formado é aquele capaz de compreender as diferenças sem fazer delas uma desigualdade, que valorize o conhecimento e a liberdade como algo substancial para a vida, que supere as dificuldades sociais valorizando e lutando pelos direitos das minorias e que atue na sociedade, bem como na própria vida, sendo o sujeito protagonista da própria mudança. E que a sagacidade de leitura desse corpo se expanda, pois, o corpo precisa ler o mundo, a vida, as pessoas, as relações, inclusive, os livros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. In: *Educação e sociedade* dezembro, 1996, nº 56, ano XVII.

ANDRADE, O. de. *Do teatro que é bom*. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

ANDRADE, O. de. *Manifesto antropofágico*. In: *A utopia antropofágica*. 2ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2004.



- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* – Rio de Janeiro – Civilização Brasileira, 1985, São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOURDIEU, P. *A distinção*. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, P. *Sobre o poder simbólico*. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRECHT, B. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal*. Lisboa: Guimarães & Ca Ed., 1974.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SENNETT, R. *Carne e pedra*. Trad. Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o saber antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 2011, n° 20. Trad. Ana Leticia de Fiori. In: SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.