

## **João das Neves e a crítica militante**, por Roberta Carbone<sup>103</sup>

**Resumo:** O projeto dedica-se à pesquisa sobre o trabalho teatral de João das Neves, correspondente ao período histórico do processo de politização do Teatro de Arena e de formação do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). Dividido em duas partes, que abordam fases diferentes de sua atuação artística, a primeira analisa a produção crítica e tem como material de estudo as publicações no jornal comunista *Novos Rumos*. A segunda refere-se à participação no CPC, a partir de 1962, e tem como ponto de partida a posição diversa ao *Anteprojeto do manifesto do CPC*, elaborado por Carlos Estevam Martins. Assim, a pesquisa pretende documentar os trabalhos do artista no pré-1964, em análise que contribua para o entendimento do processo cultural brasileiro, a partir da verificação da relevância do pensamento de João das Neves<sup>104</sup>.

**Palavras chave:** história do teatro, crítica teatral, teatro político.

**Abstract:** The project intends to dedicate to developing a research on the theatrical work of the Brazilian playwright João das Neves, covering the historic period of the *politicization* of the *Teatro de Arena* and the constitution of the Centre for Popular Culture of UNE. It is divided into two parts covering the different stages of his artistic work; the first one analyzes the critical activity of João das Neves and consists of a study of the reviews he published in *Novos Rumos*. The second part covers his experience within the Centre for Popular Culture (CPC) in 1962, the position defended differs from the one expressed in the preliminary draft of the manifesto of the CPC, written by Carlos Estevan Martins. Thus, the research intends to document the work of João das Neves as an artist in the pre-19464 period so as to allow the readers to understand the Brazilian culture of the period, and the relevance of J. das Neves.

**Keywords:** history of theatre, theatrical criticism, political theatre.

A revolução, e não a crítica, é a verdadeira força motriz da história, da religião, da filosofia e de qualquer outra teoria.

Karl Marx(*A ideologia alemã*).

Durante os primeiros anos da década de 1960, o dramaturgo e encenador João das Neves foi colaborador do jornal *Novos Rumos*, escrevendo sobre teatro. Uma publicação semanal do Partido Comunista Brasileiro, dirigida por Mário Alves e Orlando Bonfim, o jornal tem sua

<sup>103</sup> Roberta Carbone é formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mestre em História do Teatro Brasileiro, também pela ECA/USP.

<sup>104</sup> Este texto é resultado de dissertação de mestrado orientada pela professora Maria Silvia Betti e apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, intitulada: *O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico dialético no Brasil*.

primeira edição em 28 de março de 1959 e em seu editorial é possível perceber o alinhamento com as orientações do PCB.

A crise que gerara a repercussão mundial dos acontecimentos relacionados ao XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética), no início de 1956, havia provocado grande dissidência entre, principalmente, os intelectuais de esquerda e abalado a unidade do marxismo sob a égide do PCB. Para aproximar os trabalhadores e retomar o prestígio junto aos estudantes, os comunistas brasileiros passam então a adotar uma nova estratégia política, apostando no caminho da legalidade e na via de um governo nacionalista e democrático (RUBIM, 1998, p. 345).

O imperialismo e o latifúndio são agora seus adversários primeiros e justificam a formação de uma “frente unitária das forças nacionalistas e democráticas”, legitimando a conciliação de classes, entre a burguesia e o proletariado. Reafirmando uma linha política deliberada por Moscou em 1935, a proposição dessa aliança se faz apoiada na especificidade de nosso país e de nosso tempo, em que “[...] o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo” (Declaração sobre a política do PCB, 1958) A conquista do socialismo é, assim, vinculada à ampliação dos espaços democráticos e a estratégia revolucionária é formulada a longo prazo.

Antes de 64, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno (SCHWARZ, 1978, p. 63).

E é esse “complexo ideológico” que se vê também espelhado em *Novos Rumos*, que se mantém como um dos instrumentos de propaganda do PCB até a sua proibição, em razão do Golpe Militar de 1964. No entanto, a colaboração de Neves se apresenta de modo singular. Isso tanto em relação às posições defendidas pelo partido, identificadas também com os propósitos do jornal, como no que se refere ao debate teatral do período. Com o olhar sempre voltado às urgências de seu momento histórico, ele aponta questões de grande importância para a construção de um projeto popular em arte – tema que permeou toda a atividade cultural do pré-1964.

Ao mesmo tempo, seus escritos parecem desafiar a tradição crítica de então, como ao levantar a discussão sobre o experimentalismo formal e o engajamento estético, de modo que seu pensamento parece muitas vezes avançar sobre os limites propostos pelo seu tempo.

## 1. Revolução e contradição

“Revolução e contradição”, publicada na edição de 15 a 21 de julho de 1960 do jornal *Novos Rumos*, talvez seja a crítica mais posicionada de Neves e por isso também a de maior repercussão. Augusto Boal, no pequeno trecho de sua autobiografia imaginada, *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), em que comenta sobre *Revolução na América do Sul*, destaca o argumento conclusivo do crítico: “Do ponto de vista formal, foi *Revolução* que provocou no Arena, outra revolução. Todos elogiavam, mas alguns, como João das Neves, que escrevia para um jornal comunista, *Novos Rumos*, reclamavam de que a peça falava sobre o povo para plateia de classe média! Sempre a mesma queixa!” (BOAL, 2000, p. 176).

O que Boal interpreta como “queixa”, Iná Camargo Costa coloca em outros termos. No livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), uma das obras que se dedicam ao teatro do período, a autora introduz sua análise sobre a peça com a seguinte passagem:

Quando *Revolução na América do Sul* estreou no Rio de Janeiro, em setembro de 1960, João das Neves escreveu para o jornal *Novos Rumos* a crítica “Revolução e contradição”, na qual apontava o passo em falso que o Teatro da Arena estava dando: produzir um espetáculo épico fora das condições em que ele faz sentido (COSTA, 1996, p. 57).

Ou, nas palavras do crítico:

Atualmente estamos assistindo, e os próprios mentores do grupo já se deram conta disso, a uma contradição viva. O Arena a fazer um teatro – que deveria ser assistido pela classe proletária, que pretende dirigir-se a ela, que deveria ser por ela criticado, ideológica e artisticamente – para a burguesia, para a gente “bem” de Copacabana (NEVES, 1960, p. 5).

E, ainda que a produção de Neves tenha sido, por muitos, até agora ignorada enquanto constitutiva do pensamento crítico da época, o argumento acima representa o eco histórico de um debate que, segundo Maria Silvia Betti, significou a encenação de *Revolução na América do Sul* para o Teatro de Arena:

Com o texto de Augusto Boal [...] a linha do nacionalismo crítico, iniciada com *Black-tie* e *Chapetuba...* [...], desloca-se da observação da realidade sócio-política para a ideia de compromisso, entendido no sentido da mobilização do público para uma adesão ao ponto de vista ideológico veiculado. [...] Esta passagem de um realismo documental para uma postura mobilizadora é defendida num momento em que o Arena estabelece uma nova meta, produto de debates e reflexões a respeito do papel do teatro diante do momento histórico: visa-se, agora, a oferecer teatro também para as camadas da população excluídas das salas de espetáculo; visa-se, ainda, a desenvolver um núcleo de pesquisa sobre o país, estreitando vínculos com associações culturais, sindicatos, e organismos preocupados com a cultura popular, criando equipes paralelas de atuação que se apresentem fora do espaço original do Teatro de Arena e em áreas de periferia, escolas, clubes, igrejas (BETTI, 1997, p. 63).

Ao se propor a acompanhar as transformações de nosso teatro e, principalmente o processo de politização da cena, Neves problematiza as ações da militância e revela sua perspectiva de programa para o teatro engajado. E sua participação no Seminário de Dramaturgia no ano de 1960, quando da temporada carioca do Teatro de Arena, parece fornecer-lhe as bases para o diálogo com o novo ideário do grupo<sup>105</sup>. Assim, amparando-se nas discussões internas do Arena, o crítico ressalta a importância que a mobilização das classes trabalhadoras tinha para o teatro.

E na medida em que seus escritos tendem a discutir os espetáculos para além das expectativas estéticas da crítica que atuava nos principais jornais da época, ele torna-se um importante interlocutor de alguns componentes do Arena. O diálogo direto com Oduvaldo Vianna Filho revela os primeiros passos da formação de uma frente teatral militante, que iria radicalizar sua proposta de ação com o trabalho do Centro Popular de Cultura. Por isso ainda, a documentação, em caráter público, do debate que também o Arena se colocava naquele momento é de suma importância para o entendimento das escolhas futuras de alguns de seus principais integrantes que, reafirmando suas reflexões estéticas segundo a prática da militância, migram para o CPC, assim como João das Neves.

Mas a opção pela militância no CPC não parece ter sido uma “solução” para os problemas que o Arena, enquanto grupo, enfrentava. O que dá ainda a entender o porquê da interpretação de “queixa” que Boal faz da crítica de Neves. Ao examinar as concepções de nacional e popular

<sup>105</sup> Informação concedida à autora em entrevista realizada no dia 22 de novembro de 2012.

para Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha, em *Oduvaldo Vianna Filho* (1997), Betti observa as diferentes visões que compunham o grupo. E o impasse vivido pelo Arena naquele momento – e tornado público nos termos da contradição apontada pelo crítico – parece restrito às reflexões de Vianna. Assim, em livro já citado, Costa analisa os antecedentes que levaram à criação do CPC a partir do exposto em textos como “O artista diante da realidade” e “Alienação e irresponsabilidade” (PEIXOTO, 1999), sobre o estrangulamento da manutenção de um modelo empresarial que, como comenta Betti:

[...] O Teatro de Arena, em nenhum momento, perdera de vista a especificidade da relação teatral entre autores, atores e plateia, muito embora seu programa de atuação e sua própria estrutura física o distingam das demais companhias. A própria ideia de encenar peças fora do circuito do teatro comercial, em nome do processo de conscientização política, nunca tivera, como perspectiva, no Arena, a realização de um trabalho para “massas”, mas para segmentos do proletariado arregimentado em sindicatos, indústrias ou áreas da periferia (Op. cit., 1997, p. 71).

A passagem acima complementa a exposição do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho que, segundo Betti, já se faz sentir na escolha dos termos de que ele faz uso: “Nota-se, primeiramente, que ao questionar o alcance cultural do trabalho do Arena, Vianinha o faz a partir da perspectiva de ‘massas populares’, e não mais de ‘público’ na acepção usual do termo” (Ibidem, 1997, p. 71).

Ao colocar em foco a função social do teatro, Neves parece dar voz a um debate histórico, expondo publicamente a necessidade de enfrentamento de um dos temas de urgência para os artistas militantes do pré-64. Tema esse que, dada a sua importância, foi retomado em estudos posteriores, como o de Iná Camargo Costa ou Maria Silvia Betti, que procuram discutir – mesmo que em termos mais amplos, dado o privilégio da distância temporal – o que a contradição apontada pelo crítico representou para os encaminhamentos futuros do teatro brasileiro. E, nesse sentido, outros pontos, que confluem para o que foi dito até agora, podem ainda ser destacados do escrito de Neves sobre a peça de Boal.

## A hora do teatro épico no Brasil<sup>106</sup>

Em *Revolução na América do Sul*, o operário José, despedido após uma tentativa solitária de reivindicação de aumento salarial, assiste ao processo eleitoral para o qual concorrem seu ex-colega de trabalho Zequinha Tapioca – suposta oposição – e o Líder, candidato da maioria. As negociatas para espoliar a indústria nacional, os efeitos da propaganda eleitoreira e a ação dos grandes trustes internacionais decorrem sem interferência externa. O Povo, representado por José da Silva, se mantém alheio às negociações dos demais personagens – Jornalista (a imprensa), Anjo da Guarda (o imperialismo), Milionário (o capital nacional), entre outros. Ao final da peça, com a morte de José, uma crise momentânea de função se instaura, já que não há mais a quem governar; e o operário é prontamente substituído pelo coveiro, o novo governado.

A associação da peça a Brecht é o principal argumento de muitas críticas da época, que pontuam a influência do dramaturgo alemão em *Revolução*, como Décio de Almeida Prado: “A inflexão antirrealista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil” (2002, p. 70). O mesmo efeito brechtiano é identificado por Bárbara Heliodora, que segue comparativamente relacionando os dois autores no que se refere aos ganhos e perdas na articulação do conteúdo político e da realização dramática, sempre em defesa da última:

*Revolução na América do Sul* é profundamente influenciada por Brecht, mas, para grande regozijo nosso, Augusto Boal conseguiu livrar-se da extrema reverência ao mestre, rasgou a fantasia e fez o que Brecht havia feito, principalmente nos primeiros estágios de sua carreira, quando esteve influenciado pelas formas de entretenimentos de cabarés e circos (BRAGA, 2007, p. 511).

Se a referência ao dramaturgo, feita também por Neves, não apresenta novidade para a crítica do período, há, por outro lado, uma diferença fundamental em sua análise, que reside no fato de abandonar a ideia de influência, como se destaca nos trechos acima citados. Como marxista e homem de teatro, o crítico parece ter condições de discutir Brecht que superam, concretamente, as da crítica naquele momento. O seu apontamento apresenta, assim, a questão em outros termos, reconhecendo a importância histórica para o teatro brasileiro da mudança de paradigma

<sup>106</sup> Faz-se referência aqui ao título do livro de Iná Camargo Costa já citado.

implicada na composição de *Revolução*: a adoção de um novo modelo dramaturgico. E, para a validação de seu ponto de vista, Neves se utiliza de uma citação do próprio Brecht:

Não há um acesso puramente teórico aos métodos do Teatro Épico: O melhor é, na prática, copiar e esforçar-se incessantemente por descobrir as razões dos grupamentos cênicos, dos movimentos e dos gestos indicados. Em minha opinião, deve-se ter feito uma cópia antes de realizar-se, por si, um modelo... E é preciso ter sempre em mente que há uma cópia servil e uma cópia soberba (NEVES, 1960, S/P).

Sobre o trecho acima, Neves observa: “Estas palavras, que pronunciadas em referência à encenação de suas peças, podem e devem ser transportadas a qualquer realização que vise o Teatro Épico.”. Dessa indicação, pode-se concluir que a passagem tenha sido extraída de comentário do dramaturgo sobre “a práxis no teatro”<sup>107</sup> e, guardadas as diferenças de tradução – já que Brecht ainda não havia sido editado no Brasil –, encontra-se a mesma ideia em “A utilização de um modelo restringe a liberdade artística?”, publicado em *Estudos sobre o teatro*, com tradução de Fiama Pais Brandão (BRECHT, 2005).

No referido texto, uma entrevista realizada por E. A. Winds, diretor do teatro da cidade alemã Wuppertal, Brecht discute a necessidade de utilização de um modelo formal – épico – para a montagem de sua peça *Mãe coragem*. E a defesa de uma orientação estética se contrapõe à reprodução generalizada de certos procedimentos teatrais, de conhecidos efeitos, a quaisquer textos a serem encenados, como de hábito entre os diretores de seu tempo. Mas, ao ser interrogado sobre o conceito de teatro épico ou estilo de representação épica, Brecht responde:

É extraordinariamente difícil descrever em poucas palavras do que consta uma representação épica. Até agora, as tentativas que fizeram neste sentido levaram, na sua maioria, a banalizações extremamente equívocas (suscitando a aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático, etc.) (BRECHT, 2005, p. 221-222).

Para além da discussão proposta, a crítica de Neves apresenta um importante registro das leituras feitas pelos artistas da década de 1960. Pois, se é sabido que o Brecht dramaturgo já se fazia presente no Brasil do final dos anos 1950, pouca ainda é a informação do que aqui se tinha

<sup>107</sup> “A práxis no teatro” dá nome à segunda parte do livro *Escritos sobre teatro*, de Bertolt Brecht, publicado na versão brasileira pela Editora Nova Fronteira.

acesso de seus escritos teóricos, para o que a citação do crítico abre alguns caminhos<sup>108</sup>.

O trecho citado parece também dar pistas do modo como o teatro militante se apropriava dos ensinamentos do dramaturgo, já que os esforços de Neves parecem no sentido de afastar o modelo épico brechtiano de uma definição puramente formal ou até mesmo esquemática. Desse modo, e mesmo que indiretamente, o crítico acaba por colocar em questão certas falas da época, como o tão repetido “distanciamento emocional”, frequentemente identificado na peça de Boal quando referida a Brecht. Pois, se há validade nessa afirmativa, ela poucas vezes foi apresentada como um pensamento mais complexo, que a ultrapassa enquanto objetivo<sup>109</sup>.

Ao negar certos lugares comuns de definição da forma épica, o crítico traz para o centro do debate o ponto de aproximação da peça de Boal com a proposta brechtiana: a metodologia de análise materialista. A crítica de Neves revela, portanto, uma leitura politizada de Brecht, distante dos ditames puramente estéticos e aproximada de Karl Marx; uma leitura que procura considerar os objetivos e efeitos cênicos, segundo suas possibilidades de análise social e seus efeitos de mobilização.

Não perdendo de vista a materialidade do teatro, e mesmo tirando seus argumentos dos processos do Arena, Neves procura fundamentar o que se acredita ser a tentativa de teorização de uma nova forma de apreensão da realidade, decorrente do enfrentamento dos problemas de seu momento histórico. E a conclusão sobre o caráter militante de sua escrita se encontra na função de sua crítica, que não é apenas a de informar, mas de formar, explicitando os mecanismos de feitura teatral, refutando fórmulas de fácil reprodução e apontando como caminho a pesquisa, trabalho que também destaca em *Revolução*.

E é ainda, nesse sentido, que Neves avalia o uso dos recursos

---

<sup>108</sup> Segundo Sábado Magaldi: “Foi só com sua morte, ocorrida em 1956, que Brecht se tornou mais familiar aos brasileiros. Passamos a escrever sobre sua concepção épica e sobre suas peças, traduzidas para o francês e o inglês. Começava-se a encená-lo entre nós, com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propalado efeito de distanciamento. Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor, realizada pelo italiano Flaminio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte e Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio).” Na sequência, a montagem de relevância, que merece ser citada é de 1968, do texto *Galileu Galilei* dirigido por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina (MAGALDI, 2005, p. 223-224).

<sup>109</sup> Sobre a pertinência desse debate ainda nos dias de hoje, Sérgio de Carvalho comenta ao discutir a atualidade de Brecht: “[...] não se pode considerar o distanciamento como uma técnica – puramente formal – sendo antes um efeito que se realiza na percepção de crítica social gerada pela representação” (CARVALHO, 2009, p. 45).

formais retirados de nossa tradição teatral, enquanto ferramentas para a experimentação épica:

Os elementos altamente positivos da crítica do autor estão nos aspectos caricaturais assumidos pelos exploradores de José da Silva (patrões, políticos – os trustes, organizações religiosas, etc.). E aí começam os equívocos de julgamento em torno do tratamento apresentado pelo Teatro de Arena de S. Paulo. Acusaram o autor de exagero, desonestidade (sic) e de introduzir em sua crítica facilidades de revista. Que isso não tinha nada de Brechtiano etc. etc. Bobagens! Esqueceram-se quase todos que *Revolução* pretende ser uma peça popular, que pretende entre muitas outras coisas ridicularizar os exploradores de nosso povo, esqueceram-se sobretudo que a caricatura é um gênero de arte popular (nunca vulgar) e como tal perfeitamente válida, que pelo próprio Brecht foi várias vezes utilizada, e utilizada inclusive com o fito de chocar o “bom gosto” da burguesia reacionária (NEVES, 1960, S/P).

Apesar da associação quase unânime de *Revolução* a Brecht, a relação do dramaturgo alemão com a forma adotada por Boal parece não ter sido bem aceita pela crítica da época, como o trecho acima procura expor. Já que o comentário sobre, por exemplo, as “facilidades de revista” é citado como tentativa de rebaixamento da peça. E dada a sua ampla repercussão no pensamento teatral, ele é também discutido por Iná Camargo Costa em sua análise de *Revolução*, para o que a autora encontra uma das razões no “[...] antigo preconceito do *teatro* brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista [...]”<sup>110</sup> (COSTA, 1996, p. 60).

No entanto, a defesa do tratamento dado por Boal revela a compreensão, no campo formal, de um posicionamento estético frente ao assunto abordado. E é para além da representação propriamente dita que parece se referir o principal argumento da crítica de Neves em relação aos recursos adotados pelo dramaturgo, onde se vê colocado o tema da luta de classes, mas por outro ângulo: do chamado “bom gosto da burguesia reacionária”.

O recurso à caricatura, definida como um “gênero de arte popular”, é assim defendido como uma tomada de posição frente ao que ele denomina de “bom gosto”, ou uma arte identificada pelo crítico ao hábito cultural

<sup>110</sup> Em *A hora do teatro épico no Brasil*, a autora faz uma rica análise de *Revolução* na América do Sul segundo as convenções do teatro de revista, estabelecendo a função de compère à personagem de José da Silva (COSTA, 1996, pp. 60-69).

burguês<sup>111</sup>. E, nesse sentido, Neves parece ainda posicionar muito da crítica, trazendo para o debate o questionamento de padrões culturais socialmente reconhecidos. Ele tenta, assim, explicitar o uso de tal recurso enquanto “efeito”<sup>112</sup>, no caso a deformação caricatural dos exploradores de José da Silva (o Povo), por meio do qual Boal pretendeu estabelecer o ponto de vista crítico de sua peça, sobre o que Neves ainda comenta:

Aliás, é sintomático no caso da *Revolução* que esta burguesia saia do teatro um pouco insatisfeita, arrependida talvez de ter se divertido tanto com o próprio retrato, “cantando” as “vulgaridades” as “facilidades de teatro revista” do espetáculo. A luta de classes sempre foi um pouco incômoda, mesmo quando levada na brincadeira (NEVES, 1960, S/P).

Assim, a análise de João das Neves avança em relação ao teor das considerações estéticas mais correntes no âmbito da militância do PCB nesse período. E ao problematizar as ações de mobilização e historicizar o debate sobre a forma – aspecto que distingue seus textos críticos –, ele se apresenta como um dos primeiros a discutir o fazer teatral épico-dialético em andamento no Brasil do pré-64, enquanto processo revolucionário.

---

<sup>111</sup> Em “Uma crise preparada há quinze anos”, Vianna aponta os entraves do “gosto” perpetuado por uma classe para o reconhecimento social de outras formas de arte, ao que ele chama de “aristocrática discriminação” (PEIXOTO, 1999, p.31).

<sup>112</sup> Refere-se aqui à ideia exposta por Sérgio de Carvalho citada em nota acima.

## Referências bibliográficas

BRAGA, Claudia (org.). *Barbara Heliodora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – Memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Augusto Boal*. Volume 1. São Paulo: Hucitec, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, Sérgio. (org.). “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in: *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

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

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”, in: João Quartim de Moraes (org.). *História do marxismo Brasil*. no Campinas/SP: UNICAMP, 1998.

MAGALDI, Sábado. “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in: *Brecht no Brasil – Experiências e influências*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

NEVES, João. “Revolução e contradição”, in: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: semana de 15 a 21 de julho de 1960.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha (Teatro, televisão, política)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso – Crítica teatral (1955 – 1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil”, n: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas/SP: Unicamp, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política”, In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VOZ OPERÁRIA. “Declaração sobre a política do PCB”. Rio de Janeiro: 22 de março de 1958.