

ENCENANDO O TORMENTO: A TORTURA NO TEXTO DRAMATÚRGICO *TORQUEMADA*, DE AUGUSTO BOAL

Giovani José da Silva*

 <https://orcid.org/0000-0003-4906-9300>

Como citar este artigo: SILVA, G. J. da. Encenando o tormento: a tortura no texto dramatúrgico *Torquemada*, de Augusto Boal. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD018283>

Submissão: 27 de setembro de 2025. **Aceite:** 7 de janeiro de 2026.

Resumo: O conjunto de textos com destinação cênica de autoria de Augusto Boal (1931-2009) constitui-se em importante patrimônio da literatura teatral brasileira. Apesar disso, a relevância histórica do teatrólogo na luta contra a ditadura militar (1964-1985) e o reconhecimento internacional como o criador do Teatro do Oprimido relegaram a um segundo plano a análise de seu trabalho como dramaturgo. O objetivo do artigo é discorrer sobre *Torquemada* (1971), encenada primeiramente fora do país, peça “esquecida” (por ser raramente comentada/estudada/representada) e “atual” (por se referir a problemas sociais enfrentados no Brasil contemporâneo, tais como a tortura por agentes de Estado).

Palavras-chave: Tortura. Torquemada. Teatro. Ditadura militar. Brasil.

* Universidade Federal do Amapá (Unifap), Macapá, AP, Brasil. E-mail: giovanijsilva@hotmail.com

Nunca se pode dizer que uma obra de arte seja a transcrição exata da realidade: Esta é uma obra de arte, mas pretende ser o mais exata possível. Não foi assim que sucederam as coisas, mas quase. Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade (Boal, 1990, p. 102).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

■ Com as palavras contidas na epígrafe, Augusto Boal (1931-2009), teatrólogo brasileiro, inicia a peça *Torquemada*, escrita por ele em 1971, durante a ditadura militar (1964-1985). Naquele mesmo ano, Boal fora preso e torturado (assim como tantos outros artistas do país) em São Paulo, capital. Tendo sobrevivido ao tormento, exilou-se primeiramente na Argentina, onde terminou o texto dramatúrgico e o encenou pela primeira vez. *Torquemada* é, portanto, um texto-testemunho das atrocidades do regime civil-militar, ao mesmo tempo que faz um registro dos “anos de chumbo”, denunciando o “imenso presídio em que se transformou o Brasil [...]” (Boal, 1986, p. 13).

Escrever sobre a tortura no teatro é um desafio complexo, por serem as artes da cena efêmeras por excelência. Afinal, o que resta de um espetáculo depois que é encenado? Como entender a literatura teatral, escrita para ser representada por atores e atrizes diante de uma plateia, sem a encenação para a qual foi pensada/produzida? E o que dizer dos textos que não puderam ser apresentados em público, como é o caso de *Torquemada*, por terem sido objetos de censura e de extorsão de palavras e gestos? Não se pretende, absolutamente, esgotar as possíveis respostas a tantas perguntas, mas realizar um exercício de reflexão sobre o tema proposto, investigando-se cientificamente a literatura e suas interfaces com outras manifestações artísticas, no caso, o teatro.

Alerta-se que a proposição deste artigo não é nova, tampouco inédita. Severino João Albuquerque (1987) – professor emérito de Literatura e Cultura brasileiras na Universidade de Wisconsin-Madison, nos Estados Unidos –, por exemplo, já o havia enfrentado ainda nos anos 1980, em artigo científico publicado, em português, na *Latin American Theatre Review*. Além disso, publicara outro artigo um ano antes, intitulado “Conflicting signs of violence in Augusto Boal’s *Torquemada*”, na revista canadense *Modern Drama* (Albuquerque, 1986) e, posteriormente, o livro *Violent acts: a study of contemporary Latin American theatre* (Albuquerque, 1991), ambos sobre o mesmo assunto – como o teatro brasileiro enfrentara a ditadura militar instaurada no país em 1964 (e encerrada formalmente em 1985) – e dois de seus (sus)tentáculos mais abjetos: a censura e a tortura. De acordo com o mesmo autor:

Dentre os muitos segmentos da sociedade brasileira afetados pelo golpe militar de março de 1964, a classe artística se inclui entre as que enfrentaram os mais difíceis empecilhos. A ação imediatamente paralisante de uma censura prepotente e intolerante aliou-se a outras medidas arbitrárias, como a perseguição e prisão de algumas figuras de destaque, ou a decisão do governo de somente subvencionar um tipo de arte que não o ousasse desafiar. Dentre as artes, o teatro foi a que mais sofreu restrições no período em pauta, tanto devido ao considerável envolvimento político dos seus praticantes antes e depois do golpe,

como devido à sempre presente possibilidade, durante a apresentação de uma peça teatral, de improvisação e adição de falas não incluídas no texto previamente aprovado pelos censores (Albuquerque, 1987, p. 5).

Em “Representando o irrepresentável: encenações de tortura no teatro brasileiro da ditadura militar”, Albuquerque (1987) examina cenas de tortura contidas em peças teatrais escritas e (algumas) publicadas durante aquele regime no Brasil. Assim, foram estudados os seguintes textos: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho (1968); *O abajur lilás*, de Plínio Marcos (1969); *Milagre na cela*, de Jorge Andrade (1977); *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto (1980); além de *Torquemada*, de Augusto Boal. À época, essa última ainda não havia sido traduzida para a língua portuguesa, tendo sido originalmente escrita em espanhol, uma vez que o autor se encontrava exilado na Argentina¹.

Judith Ismael Bisset (1982) – professora da Miami University –, por sua vez, publicou no início da década de 1980 um artigo sobre a estrutura da violência em *Torquemada*. Intitulado “Victims and violators”, o texto aborda a peça a partir da ideia de que se estrutura basicamente em oposições binárias entre “vítimas” e “violadores”. Nessa organização, as personagens funcionariam como signos: as que violam direitos, embora revestidas de autoridade (*Torquemada*, padres, policiais, soldados, funcionários públicos e homens de negócios), e o grupo de vítimas (artistas, ativistas políticos e circunstantes presos durante a turbulência política), evitando-se, contudo, um maniqueísmo simplório, uma vez que as personagens oprimidas não são apresentadas na condição de vítimas inocentes ou somente como pessoas virtuosas (Silva, 2022).

Há, também, uma dissertação de mestrado em História, de autoria de Sandra Alves Fiuza (2005), defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Intitulado *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*, o estudo teve como finalidade compreender e historicizar o texto teatral *Torquemada*, tanto por meio da investigação das representações construídas sobre a tortura no período da ditadura militar no Brasil, por Boal, quanto por meio das relações entre a forma dramática em que a peça está assentada – o *Sistema Coringa/Curinga*² – e a experiência social. Com isso, Fiuza (2005, p. 6) verificou que, na elaboração da ação das personagens, havia a intenção do autor em provocar certo efeito no leitor/espectador, sempre oscilante e não excludente: “ora com recursos para suscitar a identificação com as vítimas de tortura, ora promovendo a devida distância crítica para incitar o repúdio à violência mostrada em quase todas as cenas”.

O objetivo do presente artigo é, pois, atualizando os estudos de Severino João Albuquerque (1986, 1987, 1991), Judith Ismael Bisset (1982), Sandra Alves Fiuza (2003, 2005), entre outros, discorrer sobre a peça teatral *Torquemada*, atendo-se especificamente à tortura nela apresentada. Trata-se de uma revisão de literatura, realizada como parte das investigações do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC), sob orientação da professora doutora Rosângela Patriota Ramos, na Universidade

1 Atualmente, há duas versões em língua portuguesa do texto de *Torquemada* (Boal, 1990, 2023).

2 Para Boal (cf. Fiuza, 2005), em inspiração evidentemente brechtiana, o Sistema Coringa/Curinga representa, no teatro, uma realidade mágica criada pelo dramaturgo: onisciente, polivalente, ubíquo, que adquire a consciência de cada personagem que seu papel permite interpretar. Desempenhando a função de narrador explícito e contemporâneo ao público, o Coringa atua de maneira crítica, procurando romper a ilusão ficcional e declarando os recursos teatrais empregados.

Presbiteriana Mackenzie (UPM), *campus* Higienópolis. A tese em andamento tem como escopo a tortura na história e na ficção, a partir da figura do frei dominicano Tomás de Torquemada (1420-1498), inquisidor-mor dos reinos de Castela e Aragão (atual Espanha) e personagem-título da peça de Boal.

Para tanto, apresenta-se a trajetória inicial de Augusto Boal no teatro brasileiro, em uma época na qual o país passava por grandes transformações sociais, culturais, econômicas e políticas. Em seguida, apresenta-se, ainda que brevemente, a peça *Torquemada*, atendo-se especialmente a cenas de tortura contidas no texto dramatúrgico. Nas considerações finais, conclui-se que, ao escrever *Torquemada*, Boal utiliza-se de uma espécie de alegoria para falar da tortura empreendida por agentes de Estado no século XX, recorrendo a uma figura histórica do século XV. A pesquisa ora em andamento sobre o tema em questão vale-se de aportes teórico-metodológicos da história cultural, tais como as noções de “mundo como teatro” (Burke, 1992) e de “rastros” e “indícios” (Ginzburg, 1989, 2007), além da metodologia da pesquisa histórica em artes cênicas preconizada por Tânia Brandão (2006).

Nesse sentido, a noção de “mundo como teatro” ajudou a analisar como as realidades sociais foram encenadas e performadas, tratando a vida cotidiana e os eventos históricos como representações. Inspirando-se no “paradigma indiciário”, a metodologia utilizada focou a análise minuciosa de detalhes, pistas e fragmentos de evidências que, em conjunto, revelaram estruturas sociais e culturais mais amplas e complexas que documentos oficiais, por exemplo, poderiam desconsiderar ou obliterar. A metodologia da pesquisa histórica em Artes Cênicas forneceu ferramentas específicas para a investigação de fenômenos teatrais e performáticos, considerando a efemeridade dessas artes e a natureza das fontes documentais. Trata-se, pois, de um trabalho interdisciplinar que imbrica contribuições da Língua, da Literatura, do Teatro, além da História e da Antropologia (pensando-se em uma leitura histórico-antropológica das fontes).

Tais abordagens combinadas permitiram um estudo aprofundado do tema em questão, unindo as teorias da História Cultural às práticas da pesquisa histórica em Artes da Cena. O “mundo como teatro”, frequentemente discutido por Peter Burke (1992) com relação à cultura popular na Idade Moderna, examina metáforas dramatúrgicas na sociedade e na política, analisando como papéis sociais são performados e como a vida cotidiana pode ser vista através das lentes do teatro e da representação. Assim, vestígios aparentemente triviais ou marginais (rastros, indícios, detalhes) podem servir como pistas cruciais para a compreensão de fenômenos históricos complexos, especialmente quando a documentação é escassa (Ginzburg, 1989). Finalmente, abordar fontes documentais, a memória e a materialidade no estudo da história do teatro, como é feito na pesquisa sobre a obra *Torquemada*, de Augusto Boal, requer uma organização metodológica de pesquisa que lide com a marca de todo espetáculo teatral, desde os tempos da Antiga Grécia: o efêmero.

A TRAJETÓRIA INICIAL DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO BRASILEIRO (1956-1971)

A dramaturgia de Boal constitui uma considerável obra, composta de mais de 30 escrituras teatrais. Algumas de suas peças, contudo, se perderam ao longo do tempo, segundo o próprio autor (Boal, 1986). Na introdução ao *Teatro de*

Augusto Boal (volume 1), é apresentada uma lista das peças que criou, de que se recordava e sobre as quais possuía alguma espécie de registro. Tais textos com destinação cênica podem ser divididos, didaticamente, em “fases de vida bastante distintas, determinadas por ocorrências que provocaram profundas mudanças no modo de vida, assim julgado por afetarem de forma não moderada a carreira ou o local, a vida do artista” (Razuk, 2019, p. 25). *Torquemada* encontra-se inserida na quarta e última fase (as outras três são Retratos Cariocas, Doutrina Teatral Arena e Engajamento), denominada por José Eduardo Paraíso Razuk (2019) de Fase do Exílio, embora, de acordo com esse autor, a peça também apresente elementos da Fase do Engajamento³.

Com relação à Fase dos Retratos Cariocas (1950-1956), Razuk (2019, p. 26) informa o seguinte:

A fase foi assim intitulada e datada, pois 1950 é o ano da escritura dos primeiros textos teatrais realizados com alguma intenção profissional e todos têm em comum o ato de retratar algum recorte social que revela a vida e as histórias típicas dos mais pobres, notadamente, personagens dos subúrbios cariocas, em sua maioria, os negros. Identificamos o ano de 1956 como o término dessa fase, por ser a época do retorno de Boal ao Brasil após sua formação em dramaturgia nos Estados Unidos e seu ingresso como diretor no Teatro de Arena em São Paulo.

A Fase da Doutrina Teatral Arena se inicia, portanto, em 1956, ano em que ocorre o encontro artístico de Augusto Boal com o grupo Teatro de Arena, a companhia teatral paulistana que, sob seu comando e sua inspiração, se transformou em um dos marcos da história do teatro brasileiro, imprimindo novas formas e conteúdos do fazer teatral. Nessa fase, ainda de acordo com Razuk (2019), há, como mais característico das peças de Boal, temáticas relacionadas à brasilidade e à realidade social do país, e, ainda, a aplicação de pressupostos estéticos determinados nos Seminários de Dramaturgia do Arena, proposta de estudos idealizada por Boal que, definitivamente, revolucionou a cena teatral brasileira. Também bastante característico da fase foi o surgimento das primeiras parcerias de Boal com outros artistas do Arena na escritura de peças teatrais, tais como Nelson Xavier (1941-2017), com quem escreveu *Mutirão em Novo Sol* (ou *Julgamento em Novo Sol*), de 1961.

Tais peças são adaptações de clássicos do teatro universal, sempre num processo de nacionalização dos enredos, tornando-as mais apropriadas às lições políticas que se pretendia transmitir. Ainda segundo o mesmo autor:

O final dessa segunda fase é determinado pelo Golpe de 1964 e por suas consequências, que irão impor aos brasileiros uma ditadura militar de extrema direita mantida no poder por violentos mecanismos de patrulhamento, repressão e controle ideológico. Afinados com o pensamento político marxista e avessos ao regime totalitário, Boal e os outros artistas do Teatro de Arena iniciariam um processo de resistência e engajamento libertário, bem como se lançariam a uma

3 Razuk (2019, p. 165, grifo do autor) salienta que “talvez pela proximidade temporal, estruturalmente o texto de *Torquemada* se assemelha em muito aos textos da Fase do Engajamento. Os elementos estruturais novamente encontrados são os seguintes: o ‘palco científico’ do gênero épico; trama não linear em seu sentido temporal; cenas independentes; grande quantidade de pequenas personagens; pouco aprofundamento sobre o perfil ou a evolução psicológica das personagens apresentadas; as personagens frequentemente representam uma versão de clichês e estereótipos sociais previsíveis; valorização dos aspectos didáticos e narrativos na construção do discurso; visão ideológica marxista; e, embora não citado nominalmente no texto, novamente encontraremos o *Sistema Curinga* como proposta estética de representação”.

ação cultural crítica e comprometida com a luta pela redemocratização do país [...] (Razuk, 2019, p. 58).

Na chamada Fase do Engajamento (entre 1964 e 1971), a obra dramatúrgica de Boal se debruçou particularmente sobre o tema histórico-biográfico, apresentando a emblemática série de espetáculos intitulada *Arena conta...* Eram peças teatrais sobre grandes personagens da história brasileira ou latino-americana, cujas vidas haviam sido dedicadas às lutas de ideais libertários: Zumbi, Tiradentes e Simón Bolívar, ou, ainda, a homenagem a Che Guevara (*A lua pequena e a caminhada perigosa*, uma colagem de textos baseada nos escritos de Che, pouco antes de sua morte, durante a luta armada na Bolívia). Outra importante característica da dramaturgia de Boal dessa fase foi a criação de roteiros para espetáculos musicais como *Tempo de guerra* ou *Arena conta Bahia*.

Nessa fase, a realização das peças se faz em estreita relação com a música, decorrente do encontro artístico de Boal com figuras como Edu Lobo (em *Arena conta Zumbi*) e Théo de Barros, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Sydney Miller (em *Arena conta Tiradentes*). Além disso,

*Também é marcante nesta fase o emprego da técnica de representação criada por Boal denominada **Sistema Curinga**, uma grande inovação na estética da atuação e direção teatral teorizado por Boal que começou a ser desenvolvido e praticado nas peças da **Fase do Engajamento**, porém o uso desse recurso ficou restrito à direção dos espetáculos, não interferindo diretamente na escritura das primeiras peças da fase e aparece explicitamente nas escrituras a partir de 1967 com a publicação de **Arena conta Tiradentes**, obra em que Boal apresenta a teoria sobre o **Sistema Curinga** (Razuk, 2019, p. 102, grifo do autor).*

A Fase do Exílio (1971-1986), a derradeira da dramaturgia de Boal, caracterizou-se por uma produção esparsa e pequena, realizada em intervalos irregulares, compreendendo a escrita de apenas seis peças teatrais – 1. *Torquemada*; 2. *A tempestade*; 3) *As mulheres de Atenas*; 4. *Histórias de nuestra América: a última viagem da avó imortal* (ou *A morta imortal*), *O homem que era uma fábrica* (ou *A merda de ouro*), *Felizmente, acabou a censura*; 5. *Murro em ponta de faca*; e 6. *O corsário do rei* – em um longo período de 15 anos. Isso ocorreu porque Boal estava, nessa mesma época, dedicado quase que integralmente à criação, ao desenvolvimento e à difusão do Teatro do Oprimido (TO). É, também, uma fase diversificada em temas, enredos e conteúdo, embora seja possível verificar uma linha mestra de forte contraposição ao regime civil-militar instalado no Brasil de então.

A pequena produção dramatúrgica de Boal, como visto, está relacionada ao fato de que, no exílio, o dramaturgo desenvolveu as ideias que desembocariam no TO, livremente inspirado nas ideias pedagógicas de Paulo Freire (2019). Com o TO, Boal recebeu reconhecimento mundo afora. Utilizando-se de um conjunto de jogos, exercícios e técnicas teatrais para transformar a passividade social e física, incentivavam-se a conscientização e a ação transformadora na vida dos participantes (chamados de “espect-atores”), que apropriadamente se tornavam criadores de sua própria arte e de seu futuro (Boal, 1991). O reconhecimento internacional pela criação do TO, contudo – além do firme combate à ditadura –, relegou a um segundo plano a análise de seu trabalho como dramaturgo.

Para se entender como Boal chegou à peça *Torquemada*, necessário se faz conhecer parte de sua trajetória no teatro, iniciada profissionalmente no Teatro

de Arena, em meados dos anos 1950. Ele nasceu em um bairro suburbano carioca, filho de ibéricos, o padeiro José Augusto Boal e a dona de casa Albertina Pinto, ambos originários de Justes, Vila Real, norte de Portugal. Desde os 9 anos de idade “dirigia” peças entre os familiares, junto com seus três irmãos. Ainda na juventude, escreveu textos teatrais curtos, inspirado principalmente em situações cotidianas vividas/observadas no bairro da Penha, na capital fluminense, onde nasceu e cresceu. *Maria Conga*, *Martim Pescador* e *Histórias do meu bairro* são exemplos dessa dramaturgia incipiente. Alguns de seus textos foram submetidos à crítica de Nelson Rodrigues (1912-1980), de quem Boal se aproximara na época dos estudos universitários.

Aos 18 anos ingressou no curso superior de Engenharia Química na antiga Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Após a conclusão da graduação, no início da primeira metade da década de 1950, Boal viajou para os Estados Unidos, onde realizou estudos de doutorado em Engenharia Química, na Columbia University, em Nova York. Estudou dramaturgia na School of Dramatic Arts, também na Columbia, com John Gassner (1903-1967), professor de redação de textos teatrais de importantes teatrólogos do século XX, como Tennessee Williams (1911-1983), Arthur Miller (1915-2005), entre outros.

Na mesma época, assistiu a montagens do Actors' Studio, uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas, situada em Manhattan e fundada em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis (Betti, 2015). Vale lembrar que, na primeira metade da década de 1950, as inovadoras ideias da encenadora Margo Jones (1913-1955), também conhecida por *The Texas Tornado*, encontravam-se difundidas pelos Estados Unidos, especialmente por meio da obra *Theatre-in-the-round*, publicada originalmente em 1951. Tais ideias giravam em torno do *theatre in the round*, *arena theatre* ou *central staging*, diferentes nomes em língua inglesa para se referir ao teatro de arena⁴.

Influenciado por essas e outras ideias, Boal trouxe dos Estados Unidos conhecimentos que, em seguida, adaptaria à realidade brasileira em engenhosas montagens no Teatro de Arena, para o qual fora convidado a ingressar pelo crítico Sábato Magaldi (1927-2016) e pelo diretor José Renato (1916-2011), esse último também bastante influenciado pela obra de Jones. Assim, Boal estreou como diretor em 26 de setembro de 1956, com *Ratos e homens* (*Of mice and men*), de John Steinbeck (1902-1968), trabalho que lhe valeu o prêmio de revelação de direção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o apresentou, de certa forma, aos círculos teatrais da época.

Na peça, que permaneceu um ano em cartaz, buscava-se o essencial de cada cena, o sentido das palavras que eram ditas e não tanto a maneira de dizê-las, voltando-se ao trabalho do ator e constituindo-se a chamada “etapa realista” do Arena:

Nesse [...] momento, o conceito era utilizado por Boal em seu sentido mais genérico: realismo era uma linguagem por meio da qual os atores poderiam alcançar a “verdade física e emocional” de qualquer personagem, sem precisar explicitar a representação (Ribeiro, 2016, p. 134-135).

4 Para Jones, o palco estaria sempre no centro, com o público disposto em todos os lados, e seria mais comumente retangular, circular, em forma de diamante ou, ainda, triangular. Os atores poderiam entrar e sair, “atravessando” o público a partir de diferentes direções ou, mesmo, da parte baixa do palco. Esse estaria, geralmente, no mesmo nível ou abaixo da plateia, em uma formação de “fosso” ou “arena” (Altermann, 1968).

Não foi sem alguma resistência dos artistas, contudo, que Boal introduziu exercícios stanislavskianos aprendidos no Actors' Studio, criando o famoso Laboratório de Interpretação que contava, também, com formulações próprias que posteriormente serviriam de base para a obra *Jogos para atores e não atores* (Boal, 2012)⁵.

Boal comenta em sua autobiografia que desejava, na realidade, encenar Shakespeare (*Hamlet*), mas *Ratos e homens* já tinha sido assumida como a primeira obra que deveria dirigir no Arena (Boal, 2000). Afinal, o teatro estadunidense moderno, seja sob o ponto de vista dramatúrgico, seja sob o de suas concepções cênicas e processos interpretativos, esteve entre as importantes referências para a modernização que se processou no teatro brasileiro, a partir do final da década de 1940. Não apenas o Teatro de Arena, mas também outras companhias teatrais, responsáveis por importantes transformações na encenação brasileira, tais como os Comediantes, o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Oficina, apresentaram peças do repertório dramatúrgico estadunidense do segundo pós-guerra (Betti, s. d.)⁶.

Havia uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do Teatro de Arena que não tolerava a velha impoção teatral e exigia formas outras de representar/encenar⁷. Assim, “Boal percebia que o trato específico com aquela teatralidade impunha a pesquisa sobre uma nova atuação, que deveria partir da reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e plateia” (Ribeiro, 2016, p. 134). *Ratos e homens* tornou-se, então, “o primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro” (Ribeiro, 2016, p. 132), embora Zbigniew Ziembinski (1908-1978), Eugenio Kusnet (1898-1975) e Sadi Cabral (1906-1986) o tivessem trazido ao país antes de 1956. Almejava-se, com isso, uma conexão entre o conceito de verdade cênica e o apagamento do ato teatral, ideia que vinha da segunda metade do século XIX, com as experiências realistas/naturalistas de Constantin Stanislavski (1863-1938).

O “método” stanislavskiano (mais do que aquele desenvolvido pelo Actors' Studio, baseado nas ideias originais do mestre russo) – verificado nos primeiros experimentos do Teatro de Arena –, por sua vez, também apontaria “rastros” nos princípios da poética/estética do oprimido, de Boal, desenvolvida anos mais tarde (Bezerra, 2015)⁸. Para o Arena, Boal dirigiria outros espetáculos (*Juno e o pavão*, 1957; *Chapetuba Futebol Clube*, 1959; *Gente como a gente*, 1959; *A farsa da esposa perfeita*, 1959; *O testamento do cangaceiro*, 1960; *Opinião*, 1965; *Arena*

5 Tais informações constam do site dedicado à vida e à obra de Augusto Boal. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/>. Acesso em: 19 set. 2025.

6 Cabe lembrar que a adesão do TEN à dramaturgia de Eugene O'Neill (1888-1953) decorreu, em medida considerável, da ausência de textos nacionais voltados para as problemáticas enfrentadas pela população negra brasileira e que a influência do TBC foi, sobretudo, europeia. O Teatro Oficina, por sua vez, valorizou a dramaturgia estadunidense um pouco depois, no seu início profissional (princípios da década de 1960). Em relação ao Teatro de Arena, que assumiu um perfil politicamente engajado com a entrada de integrantes do Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1955, há certo paradoxo entre se afirmar como uma companhia genuinamente brasileira e a influência estrangeira (notadamente norte-americana), tanto no que se refere ao formato de arena quanto à dramaturgia encenada naquele momento (Neiva, 2016).

7 O formato de arena chama a atenção para o acontecimento teatral, pois os espectadores ficam mais próximos da cena, o que torna o ato teatral mais flagrante, e, dessa forma, assistem não “somente” à encenação, mas também, de certa forma, uns aos outros.

8 De acordo com Antonia Pereira Bezerra (2015, p. 414), “para além do trabalho no seio do Teatro Arena, encontramos os rastros de Stanislavski nos princípios da Poética do Oprimido, particularmente nos jogos exercícios do arsenal e na técnica do teatro-fórum”. Para essa autora, ao explorar tais “rastros” se conferiria maior impacto ao processo de preparação do “espectador”, além de aprofundar a dialética da Poética do Oprimido, tornando o sistema do Teatro do Oprimido mais consistente, ao ressaltar a riqueza de um teatro em que o homem da vida real desnudaria o homem da cena e questionaria o problema de seus destinos comuns, tal como preconizado anos antes por Stanislavski.

conta Zumbi, 1965; *O inspetor geral*, 1966; *Arena conta Tiradentes*, 1967; *Arena conta Bolívar*, 1970, essa última encenada somente fora do Brasil). Em duas décadas, o Arena tornara-se uma das mais importantes companhias brasileiras de teatro do século XX, até o seu fechamento em meados dos anos 1970.

O primeiro texto encenado por Boal, embora não fosse a preferência do diretor, já apontava usos do teatro como ferramenta de trabalho político, social, ético e estético, almejando profundas e radicais transformações sociais. Na busca incansável por encontrar a forma ideal de realizar um teatro que fosse nacional e, ao mesmo tempo, libertário – depois de intensa atividade no Teatro de Arena, dirigindo espetáculos que se tornariam símbolos do teatro engajado brasileiro, tais como *Arena conta Zumbi* e *Opinião* (ambos de 1965) –, Boal, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, deu início às pesquisas de técnicas e métodos que desembocariam, durante o seu exílio forçado, no sistema do TO. Nem o dramaturgo ou seus escritos, porém, seriam mais os mesmos após o golpe de Estado de 1964 e as nefastas consequências da ditadura para a arte e a cultura do país, durante os “anos de chumbo”.

A saída de Augusto Boal do Teatro de Arena coincidiu com sua prisão, tortura e posterior exílio pela América Latina (1971-1976) e Europa, uma vez que o artista se tornara “inimigo” do regime civil-militar instalado no Brasil. O período em que passou fora do país possibilitou o desenvolvimento das ideias a respeito do TO e de inúmeras experiências com o teatro popular e a “estética do oprimido”, tornando-o (re)conhecido internacionalmente (Boal, 1984). As traumáticas experiências de ser prisioneiro de Estado e de sofrer os tormentos da tortura e a extorsão da palavra, entretanto, produziram em Boal (1986, p. 13) o desejo de escrever sobre “a vida do povo no imenso presidio em que transformaram o Brasil [...]”. Assim nasceu *Torquemada*, como expressão da dor, do inconformismo e, sobretudo, da necessidade de se “encenar o irrepresentável” (Silva, 2024).

Boal (2000, p. 340) escreve, em *Hamlet e o filho do padeiro*, sua autobiografia:

Dirigi Torquemada. Não acreditava no que me havia acontecido. Precisava vê-lo acontecer fora de mim, em cena, para que me pudesse ver, separar-me de mim. Eu e a palavra, eu e o ator. Só assim me entenderia.

Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o Augusto Boal que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem eu era ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura. Voz empostada de ator bem treinado reproduzindo gritos roucos. Ver-me, longe de mim. Dirigir-me como dirijo atores.

Além das memórias autobiográficas, Augusto Boal (1979) referiu-se ao período de prisão, tortura e exílio em outra obra (não teatral), o romance *Milagre no Brasil*, no qual relata em primeira pessoa a experiência na prisão. Publicado originalmente em Portugal, em 1976, e no Brasil somente três anos mais tarde, a narrativa funciona quase como um “depoimento” e remete imediatamente às denúncias presentes em *Torquemada*. Apesar de o romance ter sido escrito posteriormente à peça, é nele que se encontram indicações mais precisas de elementos episódicos e temáticos que foram transpostos e trabalhados ficcionalmente na obra teatral. Ambos, peça e romance, podem ser considerados literatura de denúncia.

Assim, a escrita de *Torquemada* se iniciou por meio de um processo de registros e apontamentos que Boal realizou desde sua prisão ilegal, no início de 1971, primeiramente no Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e, depois, no Presídio Tiradentes, detenções localizadas em São Paulo, capital. A peça foi

finalizada em novembro daquele mesmo ano, já no exílio em Buenos Aires. O texto recebeu, primeiramente, uma versão em língua espanhola e, na primeira publicação em português, em 1990, sofreu diversas modificações estruturais em relação aos originais (Razuk, 2019).

TORQUEMADA, TORTURA, TORMENTO

A compreensão de um texto teatral como *Torquemada* – obra marcada por um clima permanentemente dramático e sombrio, e sobre a qual, aliás, há poucos indícios/vestígios/sinais das primeiras encenações – requer certos cuidados e uma devida e bem fundamentada contextualização. Afinal,

Textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só em seu contexto é possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância) (Costa, 2002, p. 9, grifo da autora).

No contexto de violência em que *Torquemada* foi elaborado, Boal explorou múltiplos signos teatrais, fazendo uso de um vasto número de sinais de violência por meio das linguagens verbal e não verbal. Uma vez que as informações transmitidas pelo sistema não verbal são, em sua maioria, contraditadas pelo sistema verbal, foram criadas mensagens paradoxais das quais o dramaturgo extraiu muito da eficácia cênica pretendida. Para Severino Albuquerque (1986, p. 452, tradução nossa), “um estudo da interação dos dois sistemas em *Torquemada* deve começar com um exame de como o sistema não verbal é feito para contradizer o sistema verbal na comunicação da violência no palco”. Assim,

O texto de Torquemada compõe-se de um conjunto de cenas fragmentadas, não apresentando um desenvolvimento contínuo de episódios/atos com começo, meio e fim. As situações apresentadas, geralmente encerradas em uma mesma cena, são entrecortadas por explicações e intervenções do ator Coringa. Os papéis são elaborados tendo por base marcos e elementos históricos concomitantes ao momento de produção do texto teatral, o início dos anos 1970. Além disso, independentemente de nomes ou de qualquer outra condição ou característica, as personagens formam dois grandes grupos: de um lado, os representantes do Estado ditatorial/inquisitorial, na condição (por vezes, velada) de frios e cruéis torturadores; de outro, os encarcerados, em sua maioria presos políticos (Silva, 2022, p. 13).

Tal contradição também pode ser observada na indicação dos trajes de cena. Enquanto alguns sistemas de signos estabelecem *Torquemada* como uma peça que retrata policiais infringindo tortura e tormento a ativistas políticos latino-americanos dos anos 1960/1970, o figurino dos “violadores” (Bisset, 1982) os dota de signos duplamente conflitantes: são percebidos como possuidores de uma ocupação religiosa (frades/freis/monges) e, ao mesmo tempo, pertencentes a outra época histórica, a da Inquisição espanhola do século XV. Passado e presente, portanto, se misturam e se confundem, em um quadro de violência e terror que mostra, inclusive, instrumentos de tortura, como o pau de arara (Fon, 1979).

A Inquisição espanhola (ou Tribunal do Santo Ofício) foi fundada em meados do século XV pelos chamados “Reis Católicos” (Isabel de Castela e Fernando de Aragão) com o objetivo de combater as heresias, especialmente entre judeus e muçulmanos convertidos ao cristianismo, o que serviu para consolidar o poder da monarquia espanhola por meio de métodos brutais, como a tortura. Com duração de mais de três séculos, a Inquisição atuou em diferentes territórios dominados pelos espanhóis, incluindo as Américas, sendo finalmente abolida na primeira metade do século XIX. A figura mais conhecida do Santo Ofício espanhol é, sem dúvida, o inquisidor-geral Tomás de Torquemada.

Essa figura histórica aparece em inúmeras obras da literatura de ficção, tais como “O poço e o pêndulo” (*The pit and the pendulum*), conto de Edgar Allan Poe (1809-1849), e “O grande inquisidor”, poema idealizado pela personagem Ivan Karamázov e desenvolvido em forma de prosa no relato a seu irmão Aliêksei, no romance de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), *Os irmãos Karamázov*. No teatro brasileiro, Torquemada dá título à peça de Augusto Boal, personificando os algozes de todos aqueles que ousassem se contrapor às ordens ditatoriais impostas pelos militares, especialmente artistas. Tal situação não se distingue muito daquela vivida no século XV, na Península Ibérica, quando o Tribunal do Santo Ofício “exerceu sobre os artistas e suas obras rigorosa vigilância e censura” (Ribeiro, 2006, p. 7).

Assim Augusto Boal elabora a sua visão de *Torquemada*, inspirado no religioso espanhol:

Primeiramente, no [...] prólogo, o texto denuncia os interrogatórios e sessões de torturas vividas pelo personagem nomeado Dramaturgo. Depois, nas cenas que se seguem, mostra-se: a violência que passou a se impor aos estudantes e jovens, por mera suspeita de “subversão”, como na cena intitulada Interrogatório em que a personagem Moça é morta em tortura diante de outros Presos; a rotina dos presos políticos e os diferentes segmentos e visões dentro da própria esquerda; a participação da Igreja, os que apoiaram o sistema, e os que defenderam os direitos humanos dos guerrilheiros; o retrato da alta burguesia no personagem Paulo, sua relação de promiscuidade e dependência com o capital internacional, e assim mesmo sua derrota. Todas essas doenças sociais sob o comando cruel do inquisidor-mor, El Torquemada (Andrade, 2012, p. 9, grifo da autora).

O diálogo apresentado a seguir, extraído de *Torquemada*, ajuda a compreender como Boal (1990, p. 105-106) constrói(-se) a (partir da) personagem Dramaturgo, desde suas próprias experiências com a tortura e o tormento infringidos a ele e a outros artistas por agentes de Estado:

BAIXINHO – Mas os artigos foram publicados! Sim ou não? (Para Atleta:) Pergunta! (Choque e grito.) Na revista **Temps Modernes**. Sim ou não?

DRAMATURGO – Não sei, eu não leio francês.

BAIXINHO – Confessa.

DRAMATURGO – Não sei.

BAIXINHO – Confessa e a gente tira você daí.

DRAMATURGO – Não sei.

BARBA – Mais forte. (Choque e gritos). Porque se você não confessar não vai sair nunca mais daí. Vai morrer pendurado.

BAIXINHO – *Vai ter que confessar!*

DRAMATURGO – *Confessar o quê?*

BARBA – *Confessa que você difama o nosso país quando viaja para o exterior.*

DRAMATURGO – *No exterior eu apresento os meus espetáculos, as minhas peças. Isso não é difamar.*

BARBA – *Você difama e tchau. Confessa de uma vez.*

DRAMATURGO – *Mas como? Como é que eu difamo?*

BARBA – *Você difama, porque quando você vai ao exterior, você diz que no nosso país existe tortura. (Há um silêncio. O Dramaturgo, pendurado no pau-de-arara, não consegue evitar um sorriso.)*

BAIXINHO – *Ele está rindo.*

DRAMATURGO – *(Tentando parar o riso.) Não, não, eu não estou rindo, quer dizer, eu só ri um pouquinho, quer dizer, como você disse que eu difamava porque aqui não existe tortura... bom, quer dizer, o que é que eu tou fazendo aqui? Isso daqui o que é que é?... Isso é tortura!*

BARBA – *Manda brasa pra que ele aprenda! (O Atleta vai fazer o jogo normal de ligar o aparelho e desligar imediatamente.) Deixa, deixa um pouco mais de tempo pra que ele aprenda. (O Dramaturgo grita continuamente de dor pelo choque elétrico demorado. Depois de uns instantes, o Atleta desliga.)*

BARBA – *Claro que isso é tortura. Mas você tem que reconhecer que eu estou te torturando com todo respeito! Não estou te dando porrada na cara nem apagando o cigarro aceso na tua boca. Estou fazendo o mínimo indispensável.*

Percebe-se, pelo trecho, que Boal se utiliza de certo humor para realizar as denúncias que pretendia com *Torquemada*. Ao apontar as contradições/incoerências das atitudes e das falas dos torturadores (identificados não por nomes, mas por “apelidos” – Atleta, Barba e Baixinho), o dramaturgo/Dramaturgo (a personagem *alter ego* do autor) realiza, de certa forma, uma catarse por meio do riso: “O risível, nesse caso, relaciona-se com o campo simbólico e suas tensões sociais, podendo ser um meio de advertência aos perigos do poder” (Silva, 2022, p. 21). Dessa forma, Augusto Boal consegue revelar em seu texto teatral toda a complexidade (e a perplexidade diante) da situação vivida pela sociedade brasileira naquele período histórico, referindo-se a um passado distante que teimava (e teima) em se fazer presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto sobre *Torquemada* é resultante de reflexões sobre linguagem e literatura teatrais (na modalidade texto dramatúrgico), provenientes de investigação científica ora em andamento no PPGEAHC da UPM. O gênero literário teatral distingue-se de outras formas literárias por possuir um texto principal com os diálogos a serem representados por artistas, além de outro, secundário, com rubricas (indicações cênicas de diversas ordens). A dramaturgia – etimologicamente originada do grego: “ação” (*drama*) e “trabalho”/“obra” (*ergon*) – é a essência da literatura teatral e, portanto, a representação de histórias e dilemas da vida por meio de personagens, tais como o frei Tomás de *Torquemada*.

A peça teatral *Torquemada* é apresentada como um “Relatório de AUGUSTO BOAL” e se inicia com uma dedicatória: “Para Heleny, assassinada nas prisões

de *Torquemada*” (Boal, 1990, p. 101)⁹, indicando tratar-se de um texto que carrega o choque das experiências de tormento e tortura vividas por seu autor. A forma dramática em que a peça está assentada – o Sistema Coringa/Curinga –, aliada à experiência social, permite entrever as opções políticas e estéticas do dramaturgo, além dos “compromissos que ele estabeleceu com seu presente ao participar, no campo artístico, da denúncia do uso da tortura como instrumento político na radicalização do autoritarismo” (Fiuza, 2005, p. 10). *Torquemada* traduz experiências de violência vivenciadas pelo artista que, de certa forma, passaram a se impor em seu processo criativo-estético como dramaturgo/autor e em suas escolhas e métodos como diretor/encenador.

É, também, uma espécie de dramaturgia-documento, por retratar situações ocorridas com o próprio autor e outros artistas durante a ditadura militar no Brasil. Seja insinuada ou mostrada às claras, a tortura na dramaturgia produzida durante os “anos de chumbo” revelou ao país situações de violação dos direitos humanos, documentando, de certa forma, aquele período sombrio. No caso de *Torquemada*, uma de suas mais recentes versões, de 2012 (*Torquemada 17 balas*), mostra os impactos da tortura como maneira de repressão do pensamento e de indivíduos/coletivos, expondo a construção do discurso ideológico que sustenta a nefasta prática. É uma “sobrevivência” do regime civil-militar, que continua a alimentar a opressão na sociedade brasileira.

Ainda que muitas peças teatrais tenham sido censuradas – e, por isso, não puderam ser encenadas naquela época –, os textos dramatúrgicos “sobreviveram” para contar os silêncios, os gritos de dor, as ausências forçadas, as desaparecimentos repentinas, funcionando como sinais transmitidos de “dentro das chamas” (Peixoto, 1973). *Torquemada*, um desses sinais, é a alegoria criada por um filho de padeiro que queria encenar *Hamlet*, mas que viu sua vida transformada pelo tormento da tortura. É, também, um libelo contra as atrocidades cometidas por agentes de Estado, não apenas por regimes ditatoriais, que ainda assombram o mundo contemporâneo e que, de tempos em tempos, emergem das sombras, exigindo que as palavras de ordem sejam: NUNCA MAIS!

STAGING TORMENT: TORTURE IN THE DRAMATURGICAL TEXT *TORQUEMADA*, BY AUGUSTO BOAL

Abstract: The collection of stage plays by Augusto Boal (1931-2009) constitutes an important heritage of Brazilian theatrical dramaturgy. Despite this, the playwright’s historical relevance in the struggle against the military dictatorship (1964-1985) and international recognition as the creator of the Theater of the Oppressed have relegated the analysis of his work as a playwright to a secondary importance. This article aims to discuss *Torquemada* (1971), first performed abroad, a play both “forgotten” (because it is rarely commented on, studied, or performed) and “current” (because it addresses social problems faced in contemporary Brazil, such as torture by state agents).

9 Heleny Telles Ferreira Guariba (Bebedouro, 17 de março de 1941 – Rio de Janeiro, 12 de julho de 1971?) foi uma professora de teatro, dramaturga e guerrilheira brasileira, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização de extrema esquerda que fazia luta armada contra o regime civil-militar. Foi um dos casos investigados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), um colegiado organizado pelo governo brasileiro para apurar mortes e desaparecimentos ocorridos durante aquele nefasto período. Disponível em: <http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/heleny-ferreira-telles-guariba>. Acesso em: 19 set. 2025. Importantes referências sobre Heleny Guariba encontram-se, ainda, na dissertação de mestrado em Artes de Edmilson Evangelista de Souza (2008) e na peça teatral *Heleny, Heleny, doce colibri*, de Dulce Muniz, de 2006.

Keywords: Torture. *Torquemada*. Theater. Military dictatorship. Brazil.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, S. J. Conflicting signs of violence in Augusto Boal's *Torquemada*. *Modern Drama*, Toronto, v. 29, n. 3, p. 452-459, Fall 1986.
- ALBUQUERQUE, S. J. Representando o irrepresentável: encenações de tortura no teatro brasileiro da ditadura militar. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, v. 21, n. 1, p. 5-18, 1987.
- ALBUQUERQUE, S. J. *Violent acts: a study of contemporary Latin American theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- ALTERMANN, M. A. *Margo Jone's visions for theatre*. 1968. Thesis (Master of Science) – North Texas State University, Denton, 1968.
- ANDRADE, C. de. *Torquemada* de Augusto Boal: uma catarse do trauma. *Revista Cena PPGAC*, Porto Alegre, n. 11, p. 1-22, 2012.
- BETTI, M. S. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 156-179, 2015.
- BETTI, M. S. Dez livros para o conhecimento do teatro norte-americano no Brasil. [s. d.]. Disponível em: <https://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Teatro%20norte-americano%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 19 set. 2025.
- BEZERRA, A. P. Verdade na cena, verdade na vida: Boal e Stanislavski. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 413-430, maio/ago. 2015.
- BISSET, J. I. Victims and violators: The structure of violence in *Torquemada*. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, v. 15, n. 2, p. 27-34, Spring 1982.
- BOAL, A. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BOAL, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1984.
- BOAL, A. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986. v. 1.
- BOAL, A. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990. v. 2.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record, 2000.
- BOAL, A. *Jogos para atores e não atores*. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BOAL, A. *Teatro reunido*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BRANDÃO, T. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, A. et al. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Abrace, 2006. p. 105-119.
- BURKE, P. *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Tradução Vanda Maria Anastácio. Lisboa: Difel, 1992.
- COSTA, I. C. Prefácio. In: WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 7-21.

FIUZA, S. A. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*. 2005. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

FIUZA, S. A. Representações políticas e estéticas da tortura no Brasil: uma análise do texto teatral *Torquemada* (1971), de Augusto Boal. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

FON, A. C. *Tortura: a história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global, 1979.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 68. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros*. Tradução Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEIVA, S. M. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. 2016. 224 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEIXOTO, F. Teatro no Brasil: como transmitir sinais de dentro das chamas. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, v. 7, n. 1, p. 91-98, Sept. 1973.

RAZUK, J. E. P. *Muito além do Teatro do Oprimido: um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal*. 2019. 287 f. Estágio de pós-doutorado (Relatório) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RIBEIRO, B. A. F. *Arte e inquisição na Península Ibérica (a arte, os artistas e a inquisição)*. 2006. 321 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIBEIRO, P. C. A. A montagem da peça *Ratos e homens*, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo stanislavskiano. *Conceição/Concept*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 131-140, jan./jun. 2016.

SILVA, G. J. da. Uma dramaturgia original sobre a tortura, a partir do Sul: os 50 anos de *Torquemada*, de Augusto Boal. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-28, set. 2022.

SILVA, G. J. da. Encenar o “irrepresentável”: tortura e tormenta no texto dramaturgico *Torquemada* (1971), de Augusto Boal. In: FERNANDES, G. M.; MAZZA, S. N.; GUIRADO, V. Z. (org.). *Linguagens, humanidades e sensibilidades: ensaios sobre a história e cultura*. São Paulo: Verona, 2024. p. 61-85.

SOUZA, E. E. de. *Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro*. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2008.