

TÍTULO DO TRABALHO			
PENSANDO EM TEATRO			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Monique Lima de Oliveira	Departamento de Ciências Sociais/Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro	DCS/ UFRRJ	discente
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>A compreensão da necessidade da transformação da realidade do mundo atual vem das teses sobre <i>Feuerbach</i> (1845), nas quais Marx destaca: “os filósofos até então apenas interpretaram o mundo; trata-se agora de transformá-lo”. Quais são as possibilidades práticas para a transformação da realidade com base nas teorias marxistas? Será a arte um meio de aplicar a teoria marxista? Poderia ela ser um potencial veículo de conhecimento capaz de impulsionar a desejada transformação da realidade? “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” Em que medida o teatro pode partir da interpretação à transformação de mundo?</p> <p>Tais questionamentos, abrem as possibilidades de dialogar sobre a recepção do Pensamento Social Brasileiro pelo teatro - Porque, talvez que, da compreensão do que somos, surja alguma ideia do que poderemos vir a ser -. Da contradição entre instrução e divertimento e, a partir da experiência brasileira, colocamos em pauta a comédia <i>Patrão Cordial</i>, da Companhia do Latão, de São Paulo. Inspirada em <i>O Senhor Puntila e Seu Criado Matti</i>, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e em <i>Raízes do Brasil</i>, de Sérgio Buarque de Holanda, a peça confronta e assimila, da comédia à realidade, nossa “<i>Cordialidade Puntiliana</i>”. Nela, <i>Descalinho</i>, a figura do agregado imprime as características a “cor local” e promove a necessidade de mais estudos sobre a política do favor, a originalidade nacional - comédia ideológica constitutiva à formação do Brasil.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Pensamento social. Teatro. Cordialidade			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
EIXO TEMÁTICO			
2. A luta libertadora da cultura e da arte			

PENSANDO EM TEATRO¹

Monique Lima de Oliveira²

*os filósofos até então apenas interpretaram o mundo;
trata-se agora de transformá-lo*
Karl Marx

Trazer a xi tese, sobre *Feuerbach* (Marx, 1845), à gênese deste texto, nos afronta com questões de ordem social, política, econômica e cultural, também voltada à relação entre teoria e prática, a partir da qual, ou das quais, apontamos interrogações incutidas de leitura, à transformação da realidade, e o potencial das artes como prática marxista – como arsenal e poesia.

Este texto é, sobretudo, elucubrações em busca de correspondência para provocar e experimentar possibilidades. Uma maneira de ressoar inquietações sobre potenciais dinâmicas entre a linguagem teatral e o pensamento social brasileiro, e, sobretudo um convite para que pensemos – com os sentidos – formas e conteúdos para construções polifônicas³ – no sentido Bakhtiniano do termo – e *práxis*.

Do título, *pensando em teatro*, acentua-se o ato como um gesto contínuo, ao qual expomos algumas ideias sobre o pensamento social e a prática teatral como processo dialético, inacabado e inacabável, qual a humanidade em formação, e humanos como sujeitos em ação e pensamento. Ainda como o ensaio, dialética de um tempo que tem humana medida.

É quando entra em cena a comédia *Patrão Cordial* (2013), da Companhia do Latão, de São Paulo. *Sobre Tábuas Brutas e Porcelanas Finas*⁴, a peça inspirada em *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*, de Bertolt Brecht (1949), e em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936), brinca de se fazer comédia e realidade, e despe – com suave agressividade, a trama das relações de trabalho, e expõe/encarna a tal cordialidade, lida como uma das nossas heranças mais marcantes.

A cordialidade de Puntila, e/ou de Cornélio (o Puntila brasileiro), é mostra do mesmo tecido do *Homem Cordial*. Quer seja pelo iberismo, ou *cultura da personalidade* – extrato do espírito

¹ Esta pesquisa é parte da monografia no curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

² Mestre em Educação, bacharel em Comunicação, discente do Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da UFRRJ e pesquisadora nos seguintes grupos: Estudos e Pesquisas em Humanidades: Arte, Filosofia, História e Educação (IE/UFRRJ) e Pensamento estético contemporâneo (ICHS/UFRRJ).

³ Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin define que a polifonia “(...) consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”. *A polifonia atua com a interação das consciências*, que “isônomas e interiormente inacabadas requer outra concepção artística de tempo e espaço” (Bakhtin, 2008, p. 196). Trazer este conceito evidencia a necessidade do coro para a leitura e construção de uma narrativa épica.

⁴ Artigo da professora Priscila Matsunaga (2015), no qual propõe reflexões sobre a formação brasileira e formas representacionais “dramas representativos”. *About Gross Boards and Fine Porcelains*, foi publicado na 60ª. edição da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (USP/2015), disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97696/96510>.

aventureiro, esse traço característico, engendrado a partir do modelo da própria colonização do Brasil por Portugal, aos olhos de Holanda salta como uma máscara da ambiguidade. A cordialidade⁵ – “teatro de polidez”, “técnica da bondade” – *é a forma natural e viva que se converteu em fórmula* (Holanda, 1995, p. 147).

Anatol Rosenfeld, em *Cordialidade Puntiliana*, analisa que traços de motivo *jocoso e profundo* – dantes explorados por Chaplin, em *Luzes da Cidade*, delineiam Puntila como um *homem afetuoso quando embriagado e egoísta quando sóbrio* (Rosenfeld, 2012, p. 131). Ora, mas o nosso João Cornélio do Brasil também atua sob a égide da *ética de fundo emotivo*, chave pela qual dissimula sua *ficção generosa e filantrópica* mais animado pelo *espírito da caninha* do que pelo amor ao trabalho (Holanda, 1995, p.60-85). As associações observadas por Matsunaga ilustram caminhos e potencialidades de arranjos para pensar relações entre teatro e sociedade:

A análise de Anatol Rosenfeld, somada às notas de trabalho de Brecht, abre a oportunidade de aproximar, ainda que não nos mesmos termos, a “cordialidade puntiliana” ao “mundo sem culpa” de Memórias de um Sargento de Milícias. A aproximação é produtiva temática e formalmente quanto ao ensaio de Antonio Candido. Somam-se a este fato as consequências tiradas pelo crítico que, ao “estabelecer o valor” do romance, nas palavras de Roberto Schwarz, sugere que nos deixemos embalar por “uma fábula realista proposta em tempo de *allegro vivace*”. (Matsunaga, 2015, p. 134)

Cabe ressaltar que parte do estudo em processo, dá as mãos a personagem Descalinho – o qual compreendemos como a manifestação do *desejo de estabelecer intimidade*. Sobre a qual retomamos Holanda quando afirma que *a terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo* (Holanda, 1995, p. 148).

Descalinho é a figura do agregado – apresenta marcas de certa *caricatura do favor*. Vejamos que em, das *Ideias fora do lugar*, Roberto Schwarz indica que *a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o 'homem livre', na verdade dependente* (2009, p.64-65). Descalinho, no entanto, representa parte da *originalidade nacional*, algo dentre o arcaico o moderno, o trabalhador livre que *é quase da família*, como defende Cornélio. Sua “cor local” incita à releitura sobre a política do favor, a originalidade nacional - comédia ideológica constitutiva à formação do Brasil.

Mas, por quê teatro? A pergunta de Friedrich Dürrenmatt discutida pelo dramaturgo alemão

⁵ Em nota, Holanda argumenta que a cordialidade do Homem Cordial “*estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado*” (Holanda, 1995, p. 205).

Bertolt Brecht: *Kann die heutige welt durch theater wiedergegeben werden?* O mundo atual pode ser reproduzido pelo teatro? Nos impele a outras perguntas, entre as quais, podemos destacar, por exemplo: _Em que medida o teatro pode contribuir para a interpretação e transformação do mundo? Brecht compreende que a questão de Dürrenmatt deve *ser abandonada, tão logo formulada* (Brecht, 1967, p. 281). Aqui, a pinçamos e a sustentamos para tentar vislumbrar como as leituras sobre o teatro podem contribuir para pensar o pensamento social brasileiro, ainda nos dias de hoje. Afinal, essa pergunta nos veste de prerrogativas para elaborarmos outras mais. Pois, como *esclarece Machado, terminantemente, que “não só o teatro é um meio de propaganda, como também é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante”*. (Assis *apud* Magaldi, 1962, p. 124-125). O teatro pode ser compreendido também como um meio de propagar ideias. Tentemos entender a dinâmica do fenômeno.

Fernando Peixoto explica *O que é teatro: um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa*. A esses, a cumplicidade amalgama. Uma cumplicidade íntima. Na qual, os primeiros

são movidos por um impulso criativo que incorpora a emoção e razão num ato de desenfreada ou controlada entrega, celebrando um ritual quase místico de epidérmica necessidade, ou exercendo a rigorosa tarefa de uma profissão complexa e densa. Enquanto o segundo, ou os segundos, assistem passiva ou ativamente, entorpecidos por uma magia que os envolve numa cerimônia que faz fugir da própria realidade para o mergulho num universo de encantamento ou mentira ou ilusão, ou, ao contrário (Peixoto, 2003, p. 9-10)

E é esse contrário que nos interessa. Da síntese de Peixoto, enfatizamos a dialética dessa relação, quando sugere que a mesma pode também aprofundá-los numa crítica lúcida da realidade e engravidá-los de tomada de consciência política, por um prazer transformador *na necessária urgência de construir democracia e liberdade* (Peixoto, 2003, p. 10). Nesse sentido, pensar o teatro por meio de uma perspectiva marxista pode ser uma maneira de buscar compreender a função estética social do mesmo.

A descrição de Peixoto sobre o teatro e as formas de interação entre os elementos observáveis desse fenômeno subsidiam maneiras de pesquisar e buscar compreender, as relações entre instrução e divertimento, pela ótica da experiência nacional – de periferia do capitalismo.

De fato, temos que concordar que *seria útil se já tivéssemos uma obra sobre a política do teatro brasileiro; nos ajudaria a formular com maior realismo as questões urgentes e necessárias tanto da teoria quanto da prática desta contenda entre as Representações e Poder* (Mostaço, 1982, p.14). No entanto, consideremos o desafio do processo, atentos à mensagem da canção cantarolada por Hina, a cozinheira do Patrão Cordial, ao fim do quarto ato: *Tudo que era solido estável/Se*

desmancha no ar/Tudo que é sagrado é profanado/E os homens obrigados sujeitados finalmente a encarar sem ilusões/A sua condição social/A sua relação com outros homens. Não muito distante de nós, que buscamos em Marx e nos marxismos lentes para compreender e transformar esse mundo: Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas (Marx e Engels, 1988, p. 68).

algumas ideias

Aqui as ideias têm a mesma espessura e visibilidade que as coisas, de que não se distinguem e com as quais deslizam, em igualdade de condições (...). O ânimo antioligárquico associado à entrada das ideias novas no Brasil: a ciência fundaria um tipo de autoridade mais racional e civilizada que a patronagem. (Schwarz, 2000, p. 168)

No livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, Roberto Schwarz discute o papel das ideias – à luz da obra machadiana, sobre o contexto nacional, *onde o clientelismo desempenha papel-chave que assinalamos, o esforço de agradar e parecer atende à ordem efetiva, sem nada ilusório ou anacrônico, e a sua funcionalidade palpável* (2000, p. 160). Semelhante pegada crítica é percebida em *As ideias fora do Lugar*; texto no qual o processo sociopolítico da experiência brasileira sobre o trabalho livre, a ciência e a economia política, por exemplo, são expostos articulados à escrita de uma literatura nacional. Neste estudo, a perspectiva de Schwarz sobre a originalidade nacional ganham destaque. E *Descalchinho*, o agregado do *Patrão Cordial*, protagoniza.

Muito resumidamente pode-se explicar que as ideias estão fora do lugar porque diferente da europeia, éramos um *fato moral*, “*impolítico e abominável*”: a disparidade da *sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu* nos referencia como uma *comédia ideológica* (Schwarz, 2009, p. 59-60). *Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que portanto o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, se a ciência era fantasiosa e moral, a técnica não era prática e o altruísmo implantava a mais-valia, o diálogo sobre humanidade era rasteiro perante a necessidade de uma realização econômica de uma sociedade que surge com características próprias de exploração pelo capital desde sua “descoberta”, como constata o autor ao se dirigir à vida ideológica do Segundo Reinado* (p. 63).

A esquisitice nacional pode ser observada na obra do nosso maior e primeiro escritor, Machado de Assis. Segundo Roberto Schwarz, no conjunto de sua obra pode-se observar *desníveis entre o esqueleto sintático muito armado e as irregularidades do real (...) o que fez um crítico notar*

que Machado usava recursos arcaizantes para obter efeitos modernos (Schwarz, 2000, p. 20). Antonio Candido, o crítico citado por Schwarz, comenta a jogada de mestre: *o que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica.*

Curiosamente, este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos. (Candido, 1970, p. 22)

De acordo com a perspectiva de Schwarz, o modelo de colonização que se deu entre nós produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo e o homem dito “livre”. Esta última categoria, dependente do favor, indireto ou direto, aparecem na forma de agregados. E como ambos (patrão e agregado) dependiam do favor, ia se estabelecendo uma relação favorável de troca, onde, por um lado, não parecia interessante abrir mão do sistema escravista, e por outro, também, ainda não havia horizontes para pautar os direitos trabalhistas.

Esses arranjos e deslocamentos das relações de trabalho e das intimidades, ganham neste estudo, alinhamento com as perspectivas de Schwarz. Mas, assim como outros fenômenos da formação do Brasil, essas relações também podem ser observadas, por exemplo, dentro da Casa grande, de Gilberto Freyre. Mas, neste estudo, essa perspectiva não nos cabe.

Descalinho: o agregado é a *caricatura do favor*. A cultura do favor, que atravessa a existência nacional, *absorve e desloca as ideias liberais*. O país agrário, dividido em latifúndios, fazia o movimento pendular entre o trabalho escravo e o mercado externo. Apesar da independência realizada com base em ideias francesas, inglesas e americanas, no cerne da organização social essas ideias estão fora do lugar. No entanto, aqui se adequam, apesar da incompatibilidade. Não à toa, segundo Schwarz, *o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas* (Schwarz, 2009, p. 65-67).

Em *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Jr. descreve que as colonizações, um capítulo da história do comércio europeu, funda a história do que somos hoje. Essa ideia serve para entendermos o peculiar anacronismo que nos constitui. Assim como os inúmeros outros países, somos colonizados com o principal objetivo de exploração e extração de matérias-primas. A colonização é, portanto, uma chave *preciosa e insubstituível para se acompanhar e interpretar o processo histórico posterior e a resultante dele, que é o Brasil de hoje*. Aquela base organizada pela colonização germina o processo histórico que Caio Prado observava como ainda não sedimentado e no qual ainda podemos observar traços que se repetem nas nossas relações sociais e de classe.

(Prado, 2008, p. 9-23).

A comédia ideológica que se institui entre nós é a dialética da ordem e da desordem. Arantes (2004) sugere que é nesse vaivém entre Estado de exceção e crescimento econômico, ou o arcaico e moderno, como diria Antonio Candido – em *A dialética da malandragem*, que nos especializamos em exportar o nosso modelo de "Brasilianização do Mundo", esquisitices de associações antagônicas, nosso jeitinho brasileiro, arquétipo de um “mundo sem culpa”. Não distante dessas ideias, a professora Matsunaga, em sua análise fundamentada nos dramas representativos e com base nos trabalhos teatrais da Companhia do Latão, comenta:

A ordem puntiliana, como tratada por Rosenfeld, que afinal é a ordem capitalista, arma a dramaturgia e o mundo por ela proposto, deixando em evidência os mecanismos de manutenção de poder e autoridade que, olhados, então, pela formação brasileira servem à ideia da cordialidade e à dominação pessoal exercida pelo latifundiário. (Matsunaga, 2015, p. 143)

Aqui, os incombináveis têm se amalgamado. Schwarz afirma que essa é uma combinação entre outras. Mas, que foi decisiva para o nosso clima ideológico. Neste contexto, a ideologia da independência e desenvolvimento com base em ideias liberais impraticáveis, nos remete ao filme de Sérgio Bianchi, *Cronicamente Inviável* (2000) – que parece mesmo se referir ao resultado dessa nossa formação –, no qual a faceta que articula o arcaico e o moderno expõe o que compõe a esquisitice nacional, enfileirando os opostos que nos fundam como nação. Se essas teorias e práticas nos leem como tal, podemos conjecturar a tal comédia/tragédia ideológica.

Em suma, basta constatar que a originalidade nacional resulta do processo de colonização a que fomos submetidos. E que hoje, ganha visibilidade internacional, quando evolui esse antagonismo, a ponto de combinar formas estranhas e díspares, ao progresso desejado pelo atual sistema neoliberal. Desenrolando o fio dessa remenda, chegamos aos dias atuais equilibrando trabalho escravo, cultura do favor, programas assistencialistas e um tanto do dito desenvolvimento desigual e combinado, crescendo à margem – marginais do centro da periferia, contudo, no cerne do modelo capitalista, quando passamos de importadores de ideologias à exportadores da prática estranha e equilibrada de se desenvolver contraditoriamente.

experiências e narrativas - escritas e leituras

A compreensão histórica da nossa formação e do pensamento brasileiro, nos parece, portanto, indispensáveis. Perguntamos, portanto: _Mas, e como se escreve a história? Em que medida a concepção da história é condicionada pelas experiências do tempo em que se vive? Como a experiência influencia essa escrita? Sem a intenção de responder a essas questões, mas tendo-as como apoio para refletir sobre a interlocução da experiência na concepção histórica e na sua escrita,

retornamos a Agamben, para quem *toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência*. Ele aponta que o pensamento político moderno *não elaborou uma concepção correspondente* ao seu tempo (Agamben, 2005, p. 111).

Em diálogo, – e a partir dessa percepção dos arranjos entre cultura, experiência e história – Walter Benjamin analisa que *nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura* (Benjamin, 2012, p. 245). Sobre a experiência, em *Experiência e Pobreza*, Benjamin enfatiza: *está claro que as ações da experiência estão em baixa* (2012, p. 123).

A baixa experiência é relacionada à baixa narrativa: *é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências*. A constatação de Benjamin, em *O Narrador*, *é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção* (Benjamin, 2012, 213). Como então, resgatar o fio esfarrapado? Que histórias e quais maneiras de escrevê-las ainda nos são possíveis?

Articulando a essa percepção de tempo e da escrita da história, à uma *certa experiência* deste mesmo gesto, ao som do *tique-taque* ininterrupto dos relógios – relicário de memórias dos tempos idos, Agamben convoca: *é chegado agora o momento de trazer à luz o conceito de tempo implícito na concepção marxista da história*. Mas, com quais artefatos e como escovar a contrapelo? Aprender a percepção da humana da *experiência do tempo* por intermédio de imagens espaciais põe em xeque o caráter circular aristotélico do tempo, o caráter da experiência grega que determinou a *representação ocidental do tempo como um continuum pontual, infinito e quantificado* (Agamben, 2005, p.113).

A ideia explosiva de romper o continuum da história vem com Benjamin, junto à sua visão de que o que é compreendido historicamente *contém em seu interior o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida* (Benjamin, 2012, p. 251). O anjo da história traz consigo os sons das trombetas que anunciam a necessidade de encerrar a concepção da história dos vencedores por uma concepção que revele as vozes emudecidas.

Para uma concepção materialista da história, procuramos nos pautar em premissas fundadas nas condições materiais da vida, na evolução do processo de produção e com bases na compreensão da sociedade, a partir da percepção de que a formação das ideias originam-se de uma prática material, não o contrário. Assim como os fenômenos sociais, que devem ser estudados, sobretudo, pela ótica do desenvolvimento das forças produtivas, pelo qual a consciência de existência é tida como seu processo real.

Quanto ao processo histórico e social do teatro, os experimentos de Bertolt Brecht, do expressionismo “fantasmagórico”, para o realismo “concreto e 'ortodoxo’”, e de lá, para uma concepção dialética do teatro em forma épica, aponta à esquerda, saídas e entradas de cenas em espetáculos teatrais para uma visão de humanidade inacabada e em constante processo experimental.

Em Marx, as ideias dominantes são produtos difundidos do pensamento de classes dominantes. Agamben defende que *o modo de Marx pensar a história* parte da ideia do homem enquanto ser capaz de produzir-se *não como mero indivíduo nem como generalidade abstrata, mas como indivíduo universal*. Ao contrário de Hegel e do *historicismo que dele descende*, a experiência do tempo, em Marx, é a *práxis na qual o homem se coloca como origem e natureza do homem, é também imediatamente “o primeiro, ato histórico”*. (Agamben, 2005, p. 121)

Da experiência e narrativa, Benjamin aponta que *o conselho tecido na substância da vida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção*. O narrador imprime-se na narrativa *como a mão do oleiro na argila do vaso*. A escrita da história a partir da experiência em uma realidade automatizada *ao ritmo do aço*, de reprodutibilidade técnica, racionalidade instrumental e com o esvaziamento das trocas de experiências e a extinção da arte de narrar, coloca na ordem do dia que a história deve ser como *um salto de tigre em direção ao passado*. Porque a história tecida – desde antes até hoje – pode ser ilustrada com a alegoria do anjo que revela: *onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única*.

Para Certeau, existe uma *historicidade da história* que implica no movimento entre uma *prática interpretativa a uma prática social*. Ele afirma que a história é pendular e que oscila entre a prática (realidade) e o discurso (uma ordenação conceitual da realidade) fechado em texto *que organiza e encerra um modo de inteligibilidade*.

Se para Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*, a ciência inaugura um novo mito, Certeau indica que a história também o é. Pois, *combina o 'pensável' e a origem, de acordo com o modo através do qual uma sociedade se compreende*. A revelação do mito prenuncia a oportunidade de *extrair uma época determinada do curso homogêneo da história* para a compreensão da totalidade do processo histórico, como recomenda Walter Benjamin.

As relações entre experiência e narrativa de Walter Benjamin nos conduzem a outras questões, como, por exemplo, as experiências e narrativas teatrais em consonância às experiências e narrativas do pensamento social. Vejamos que, **a teoria estética do marxismo, parte da teoria do conhecimento, é constituída de diversas correntes que originam-se da mesma base, mas que se**

anunciam como posições estéticas controvertidas. Por quê? Isso se dá por alguns motivos, mas o principal deles, talvez seja porque Marx e Engels não desenvolveram explicitamente, eles mesmos, em qualquer livro ou ensaio, de maneira sistemática, a teoria estética do marxismo (Konder, 2013, p. 17). Talvez a consideração de Marx sobre a economia como a espinha dorsal da sociedade, possa ter freado – mas nem tanto – as manifestações sobre aspectos desconsiderados, por exemplo, na tradição do marxismo de concepção fechada conhecida por marxismo ortodoxo. Porém, essa também não é a única perspectiva possível.

Se compreendermos que a arte procura refletir uma observação crítica do mundo, e que de alguma maneira suas formas e conteúdos podem ser entendidos como expressões de leituras de mundo em processo, pode ser que possamos compreender os caminhos do marxismo pelo sensível.

Vejamos que uma pesquisa interessada em refletir *em que medida o efeito estético se mede pelo combate social* (Carvalho, 2009, p. 18), não deve deixar de lado a compreensão de que *já não existem mais ciência nem arte livres. Ciência e arte são mercadorias como um todo ou não existem* (Costa, 2012, p. 143). Problematizar essa questão é se colocar em movimento para refletir outro tipo de sociedade, na qual a força da imaginação tem o potencial de criar uma forma social em que os homens estejam libertos para usufruir o seu tempo com prazer e produzir conhecimento para priorizar a qualidade de vida.

ideias [experiências, narrativas] e teatro⁶

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido salienta algumas potenciais abordagens para a compreensão sociológica. Destacamos duas: por uma, *ainda quase exclusivamente dentro da sociologia*, pode-se observar a função social do autor, e procurar vias de relacionar essa *sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade*; o outro, complementa ao estudar as funções sociais e políticas *das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado*. E assim, articulando sociologia, história e crítica de forma e conteúdo, que imaginamos contribuir com a percepção do *deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade* (Candido, 2006, p.19-21). Adiante, podemos partir para analisar cenário, gesto e cena, como observação crítica do mundo *e não a representação artística do mundo*, como nos ensina Brecht (1967, p. 177).

Para pensar possibilidades para experimentar a *práxis* e potencializar dinâmicas para a

⁶ Esta conclusão possui trechos da minha dissertação de mestrado: “O teatro na formação de educadores - Experimentos com a Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ”. Programa de Pós Graduação em Educação, contextos contemporâneos e demandas populares (PPGEduc/UFRRJ) RJ, agosto de 2013.

transformação da realidade, tentaremos ponderar alguns aspectos de uma realidade difícil de representar, visto até como impossível de (...) *ser representado, depois de Hiroshima e Auschwitz, senão de forma sombria e infernal* (Chiarello, 2006, p. 170).

Após a Primeira Guerra Mundial, as *críticas à sanidade da razão iluminista que conforma o mundo ocidental como um sistema prático-teórico, se tornam mais comuns e profundas*, afirma Marildo Menegat, professor da Escola de Serviço Social da UFRJ (2003, p. 29). Walter Benjamin, pelo mesmo viés, em *Experiência e Pobreza*, explica que após a guerra há o emudecimento das experiências. O processo artesanal de comunicação é corroído pelos traumas, a *pobreza em experiências da humanidade em geral* e funda, com isso, uma nova barbárie – o que ele chama de comédia da realidade: *talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro* (Benjamin, 2012, p. 119).

A realidade efetiva ou racionalidade tecnológica se expõe como meio de dominação, inventando um mundo totalitário e manifesta seu poder político, onde (...) *sociedade e natureza, corpo e mente* são mantidos em constante mobilização para a conservação desse mundo (Marcuse, 1967, p. 37). Esse mesmo mundo, que também pode ser ilustrado pela fala de Santa Joana⁷ em sua primeira descida às profundezas: *Em tempos turvos de caos cruento/ E desordem por decreto/ E abuso previsto/ E humanidade desfigurada/ Quando a agitação nas capitais já não pára de engrossar/ Descemos aos matadouros/ A que se parece mundo* (Brecht, 1997, p. 26).

Para Adorno e Horkheimer (1985), a linguagem, as armas e as máquinas são os artefatos dessa dominação e sob essas formas, a *ratio alienada* segue para uma sociedade metamorfoseada em indústria⁸, onde se presencia a capacidade de eliminar a miséria, mas, paradoxalmente, esta cresce cada vez mais (1985, p. 20). Marcuse (1967) afirma que Marx, quase um século antes, visualizou as perspectivas perigosas dessa metamorfose, na qual o pilar que sustenta a produção e a riqueza na sociedade não é mais o trabalho do homem, nem o seu tempo, mas a apropriação de sua *produtividade universal (Productivkraft)*, isto é, seu *conhecimento e seu domínio da natureza por meio de sua existência social (des gesellschaftlichen Individuums)*. Como o trabalho humano não mais parece estar no processo de produção, o homem passa a se relacionar como seu supervisor e regulador (*Wächter und Regulator*).

De acordo com Marcuse, Marx aponta que a eficácia desse modelo de sociedade depende do *nível de progresso da ciência e tecnológico alcançado; em outras palavras, da aplicação dessa ciência à produção* (Marcuse, 1967, p. 52). Desse modo, a crítica à lógica racionalista evoca a reflexão sobre a automação progressiva, a objetividade do tempo livre e a subjetividade refém da

⁷ Roberto Schwarz, em *Estudo Introdutório à peça Santa Joana dos Matadouros*, livro de Bertolt Brecht, afirma que (...) *a Santa Joana dos Matadouros (1929-1931) é uma das grandes peças do século. (...) O assunto é a crise do capitalismo, cujo ciclo de prosperidade, superprodução, desemprego, quebras e nova concentração do capital determina as estações do entredo* (Brecht, 1997, p. 9).

⁸ Como não recordar de filmes, como: *Tempos Modernos* (Modern times, de Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936) e *Metrópolis* (Metropoliss, de Fritz Lang, Alemanha, 1927)?

eficácia e eficiência para a manutenção da ordem para o progresso de uma realidade repressiva.

O discurso não corresponde à realidade dos acontecimentos (?). O retorno do mito metamorfoseado constitui a estrutura da realidade efetiva, como civilização repressiva. O domínio da natureza, a manutenção da sociedade burguesa e o aparato técnico científico são aliados num projeto de progresso e de aumento da produção destrutiva de mercadorias e de consumo, exploração desmedida de matérias primas e de recursos naturais, exploração de mão de obra, trabalho escravizado e tantos outros, inibindo o potencial artístico para a emancipação, e potencializando o caráter catártico da arte como pura fruição, reproduzindo uma ideia conforme os moldes do modelo de produção capitalista.

Sim. Por esses aspectos, compreendemos a inviabilidade de representação da realidade expressa nas formas artísticas. Entretanto, compreendemos também, como nos ensinou o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que sua viabilidade somente é possível quando concebemos uma realidade em constante processo. Inacabada e inacabável. Assim como os homens em formação, sujeitos em ação e pensamento. Assim como o ensaio, dialética de um tempo que tem a realidade humana como medida. Afinal, destacamos o estilo como fundamental para entendermos, as possibilidades de dinâmicas entre o efeito estético e o combate social:

não é o que chamamos de estilo, a expressão uniforme de uma época, de uma era social, a arte não é o mesmo “estilo” reconhecível em uma atitude geral se estende até roupas e política, moral e costumes, música e poesia? Não é o estilo a mais inequívoca expressão de uma sociedade? Em primeiro lugar, se examinarmos o fenômeno do estilo, verificaremos que um sistema de formas, convenções e tendências tem sido aceito por artistas de diferentes tipos e temperamentos diferentes, como uma lei pela qual eles escolhem para ser governados. (Fischer, 1978, p. 149)

Como vimos, podemos tomar a perspectiva das narrativas das experiências para além da verbalização escrita ou oral. A forma de expor a arte também pode ser compreendida como uma narrativa de certa experiência e não é isenta, portanto de forma de certa convivência, indissociável, a certo conteúdo. Com isso, percebemos que a escolha por um caminho de exposição vai ao encontro do conteúdo que se deseja expor. Mesmo quando não há a reflexão sobre a forma e o conteúdo, ou sobre o que se deseja expressar, seja pela pesquisa científica, ou seja pela arte, escolhas são feitas. Os que não refletem a sociedade e expõem formas e conteúdos sem conjecturar o tempo histórico vivido e as necessidades da realidade desse tempo também fazem escolhas. Automaticamente, e mesmo sem saber, escolhem um caminho a seguir. Em outras palavras, invocando o dito popular: quem cala, consente.

Compartilhamos a ideia de que pensar teatro e pensamento social histórico, pode contribuir para a perspectiva de uma busca que associe razão e sensibilidade, que pode revelar o *horror daquilo que é e a promessa do que pode ser* (Marcuse, 1969, p. 244). É pela leitura e criação da *linguagem poética como linguagem revolucionária*, junto à compreensão da *imaginação como faculdade cognitiva*, que seremos capazes de *transcender e romper o feitiço* (1969, p. 245).

Cogitamos, portanto, a criação artística *não como ornamento, não como superfície do disforme, não como peça de museu, mas como expressão e objetivo de um novo tipo de homem: como necessidade biológica de um novo sistema de vida* (Marcuse, 1969, p. 254). Com esta alteração do lugar e do papel da arte, *a arte, transcendendo a si mesma*, cria-se o potencial na reformulação da natureza e da sociedade para se tornar fator político. *Não uma arte política, não a uma política como arte*, mas como procedimento para gerar uma sociedade livre (1969, p. 254).

Marcuse afirma em *Contra-revolução e Revolta* (1973), que o para realçar o caráter político das artes é necessário encontrar formas que rompam com o domínio esmagador da linguagem e imagens, condicionantes da realidade pela racionalidade técnica. Para desenvolver o uso revolucionário do material tradicional, é necessário que busquemos formas que expressem *a experiência do corpo (e da alma)* não como instrumentos do domínio e resignação do trabalho, *mas como veículos de libertação para a emancipação de uma produtividade autopropulsora, lucrativa e mutiladora* (1973 p. 83).

Em *O Fim da Utopia* (1969), Marcuse considera que já existem tecnicamente as forças materiais e intelectuais necessárias para eliminar a fome e a miséria, assim como para a realização de uma sociedade livre. No entanto, a sociedade repressiva continua a produzir, a desenvolver e a incutir, com linguagens e imagens, as necessidades fundadas na *escassez dos meios e sobre a necessidade do trabalho alienado* (1969, p. 17 e 18). Esse ato contínuo impede o surgimento de necessidades humanas qualitativamente novas.

Com a eliminação da miséria, talvez seja possível promover uma tendência que nos conduza às potencialidades da *natureza humana e extra-humana*, instigando, portanto, a origem de uma faculdade criativa de imaginação designada a projetar a liberdade como possibilidade real e não utópica⁹ (1969, p. 19). A repetição das necessidades repressivas é para Marcuse, *o obstáculo que impediu até agora o salto da quantidade à qualidade de uma sociedade livre* (1969, p. 19).

Com o intuito de vislumbrar o que *podemos vir a ser*, vale ler um trecho do *Direito ao Delírio*, do pensador Eduardo Galeano, no qual sugere que devemos ser *compatriotas e contemporâneos de todos os que tenham desejo de justiça e de beleza*.

⁹ Conceito histórico que alude a concepções de transformação social cuja prática é considerada impossível (Marcuse, 1969, p. 15).

Em *A Dimensão Estética*, capítulos de *Eros e Civilização* (1972), Marcuse proporciona a leitura de Freud por um viés filosófico, procurando fundamentar a possibilidade palpável para a construção de uma civilização não-repressiva. Com esse intuito, Marcuse busca em Schiller e Kant a compreensão da crise de interpretação da função estética, oriunda da segunda metade do século XVIII - *onde o termo foi fixado*. Para o filósofo, a dicotomia entre *sensualidade e intelecto (entendimento); desejo e cognição; razão prática e teórica* é reflexo do antagonismo entre sujeito e objeto (Marcuse, 1972, p. 156). Marcuse explica que o problema está na interpretação do significado da função estética (pertinente aos sentidos) que é ressignificado por Kant, para mediar as faculdades “inferiores” da sensualidade e a moralidade, *os dois polos da existência humana* e, partir de então, dever ter preceitos apropriados para contemplar ambos os domínios. Schiller extrai da concepção kantiana um novo modo de civilização, lendo a função estética como potencial de gerar uma reviravolta no modo de percepção e de sentimento, que tem embutido no seu *impulso lúdico*, a beleza por objetivo e *por finalidade a liberdade*. (1972, p. 159 - 168).

A civilização industrial desenvolvida, com a sua *aterradora harmonia entre liberdade e opressão, produtividade e destruição, crescimento e regressão* (Marcuse, 1967, p. 126) está arraigada na transmutação da ideia de Razão como racionalidade tecnológica, definindo um projeto histórico específico. Num processo pelo qual a lógica vira a lógica da dominação, pelo qual *a libido é desviada para desempenhos socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema*, comprometido em atividades que, na maioria dos casos, não combinam com suas faculdades e desejos (1972, p. 58). Com isso, Marcuse assinala que a civilização domou a sensualidade à luz da razão *de modo tal que a primeira, se acaso logra reafirmar-se, o faz através de formas destrutivas ‘selvagens’, enquanto a tirania da razão empobrece e barbariza a sensualidade* (1972, p. 166).

A partir disso e com a compreensão de que a sensibilidade *pode vir a ser o único elo entre o presente e a esperança do futuro* (Marcuse, 1969, p. 244), reagindo à noção da sensibilidade ainda resguardada como uma *reserva de irracionalidade*, enquanto o conhecimento é identificado como *ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese* (Adorno, 2003, p. 15).

A expressão da função estética é fundada nas relações entre sensualidade e intelecto, prazer e razão (Marcuse, 1972, p. 156), e se apresenta como materialidade na realidade concreta do presente, em formas artísticas – poética, literária, teatral, cinematográfica, fotográfica etc. - como reflexos e demonstrações de desejos, sonhos e fantasias, assim como os sentimentos de ojeriza, aversões e repulsas, e também de esperanças e medos relacionadas ao presente, passado e futuro da

humanidade. Com intimidade, revela pelos sentimentos e sensações, a cognição e o raciocínio, numa mutualidade honesta.

Essa potência da função estética, aliada a retirada do véu e a conseqüente ampliação do modo de percepção da realidade, pode contribuir para alterar a concepção histórica e social de tempo e de espaço e acender aquela espontaneidade dos impulsos lúdicos da imaginação. Estes se apresentam como um caminho para subjetividades emancipadas.

Carvalho (2009) indica o “gesto social”, o *gestus*, como um conceito revolucionário de Brecht: *lugar unitário da teoria e prática*, comenta o professor. Ele convoca o pensador Walter Benjamin para explicar que o *gestus põe à prova as situações do homem* (Carvalho, 2009, p. 24). É um recurso que utiliza a mímica “gesto” para chocar, acrescenta Carvalho. O autor explica ainda que é necessário distanciar e gerar o estranhamento para que se reflita a realidade e provocá-la em termos de relações sociais historicamente constituídas.

Para o filósofo Gerd Bornheim (1992), o conceito de distanciamento não constitui uma experiência especificamente teatral, mas a experiência em si. Ele explica que é possível verificar sua propriedade, inclusive, como qualidade do comportamento humano. Segundo Bornheim, Brecht indica que com o desejável efeito de retirar da realidade, ou daquilo que parece o óbvio, o comum, o natural, o habitual e lançar sobre eles o assombro e a curiosidade, a finalidade do efeito era *emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos* (Bornheim, 1992, p. 243). Dessa maneira, o distanciamento consiste em distanciar o Gestus social que subestá (*unterliegend*) em todos os acontecimentos. Por Gestus social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam, afirma Brecht, pela perspectiva de Bornheim. (1992, p. 281)

Assim como *o teatro épico é gestual* e também é literário, se caracteriza por *uma questão aberta*. Apesar de se apresentar como uma questão aberta, esse teatro, que tem o gesto como instrumento, se apresenta por um caráter fechado. Esse caráter fechado delimitado pelo gesto se constitui como um dos elementos dialéticos do teatro épico de Brecht. *Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano* (Benjamin, 2012, p. 80).

No teatro épico, *é o assombro que comanda o pincel*, comenta Brecht (1978, p. 55). No mesmo sentido, Benjamin afirma que é no assombro que o interesse desperta. A tentativa é

despertar o interesse e transformar esse interesse numa prática para conquistar sujeitos que se tornem conhecedores de teatro, e não exibindo o teatro por uma “cultura” que trata os sujeitos como tabulas rasas. Assim, Benjamin salienta que *o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente* (Benjamin, 2012, p. 81).

Em decorrência, o teatro épico descobre as condições e não as reproduz. A descoberta das condições se realiza pela suspensão dos fatos. Com a premissa de que o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ensinar e o aprender, Benjamin aponta que no teatro épico o contraste da ação teatral é confrontado com os métodos de mostrar essa ação. Em suma, *'quem mostra' - o ator como tal - deve ser 'mostrado'* (Benjamin, 2012, p. 88). Pensar o papel do ator, assim como pensar os métodos que o teatro épico utiliza para confrontar a realidade nos defronta com questões sobre o papel necessário que o educador popular deve desempenhar na realidade efetiva em prol de conquistas para refletir a educação, a política, a cultura para a transformação da realidade e da própria subjetividade.

Como *cada pessoa reage, na realidade, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe a que pertence* (Brecht, 1978, p. 115), é fundamental que se tenha percepção crítica da realidade para criar formas que expressem seus conteúdos e transformá-la. Em sua teoria sobre o teatro épico e o efeito de distanciamento, Brecht usa o gesto, a narrativa, a música, a ironia, a paródia, o cômico e a sátira para embasar seu arsenal técnico para o efeito desejado. A ideia é a essência do grotesco e a teoria é a dialética para que se desenvolva um efeito didático e crítico sobre a nossa realidade.

O efeito de alheamento, como se refere Marcuse, *deve produzir essa dissociação em que o mundo possa ser reconhecido como o que ele é*. Com isso, compreendemos que sensibilidade e razão, ou divertimento e aprendizado, não são contrários. Marcuse defende que *o divertimento pode ser uma das maneiras mais eficazes de se aprender* (Marcuse, 1967, p. 78). No entanto, o pensador afirma que

Para ensinar o que o mundo contemporâneo realmente é por trás do véu ideológico e material e como pode ser transformado, o teatro deve romper a identificação do espectador com os acontecimentos no palco. Não são necessários empatia e sentimento, mas distância e reflexão (*Op. cit*, p. 78).

Em outras palavras, para aproximar é necessário distanciar e estranhar, para que se faça reconhecer o já conhecido, só que por outro ângulo e despertar o desejo de mudança (Rosenfeld, 2008, p. 152 -156). Afinal, por mais contraditório e conflitante que pareça e o é, porque a realidade é dialética, são os experimentos que direcionam a pesquisa e a prática. E isso serve tanto ao ator,

como ao diretor de teatro, assim como ao educador.

Rosenfeld indica que da Épica à Dramática, revelam-se não apenas os experimentos e relações entre formas e conteúdos sobre a realidade, mas, sobretudo, um deslocamento *na hierarquia dos valores* (Rosenfeld, 2008, p. 174). Diante dessa afirmativa, perguntamos: a dimensão educativa do teatro está na tensão que expõe sobre a realidade? É esse o seu fazer político?

Pensando em teatro, quais as possibilidades dinâmicas entre literatura e sociedade, teatro e política, pensamento e prática? Como o teatro dialético recebe, lê e desenvolve sua própria linguagem, referenciado no pensamento social brasileiro? Como ressaltado numa das primeiras notas deste texto, esta pesquisa está em curso. Respostas, ainda não temos. Mas, nos apoiamos em nossas inúmeras interrogações para tentar compreender as relações entre teatro e pensamento social, e todas as demais particularidades desta pesquisa, entre texto e contexto, teoria e prática, diversão e instrução, razão e sensibilidade, forma e conteúdo, arcaico e moderno...

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos. Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente* (1947). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e história. In: Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 109-128.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht - a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Gesammelte Werke: Stücke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *A Santa Joana dos Matadouros*. Tradução de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis. In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.14-32.
- _____. *Dialética da malandragem. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB, 1970a, p.67-89.
- _____. *Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006*.
- CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao Teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da*

estética marxista. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2013. 212 p.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MARX, K.; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *A Arte na Sociedade Unidimensional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

_____. *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MATSUNAGA, Priscila. *Sobre Tábuas brutas e porcelanas finas*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 60^a. ed. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97696/96510>.

MENEGAT, Marildo. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da Cultura da Esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. *Um Mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Textos escolhidos – Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril, 1980. (Col. Os pensadores).