



Teatro e sociedade – dinâmicas entre o Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro

Monique Lima de Oliveira

Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integrante do Círculo de Giz Brechtiano. m26dejulho@gmail.com

Resumo

Este artigo expõe o esforço de compreender algumas dinâmicas entre teatro e sociedade, teatro e política, a partir da comédia o Patrão Cordial (Companhia do Latão, São Paulo/2013). Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e O Sr. Puntila e seu criado Matti, de Bertolt Brecht (1940) são referências da comédia. Próxima ao Pensamento Social e Político Brasileiro, a peça apresenta certas características do mundo do trabalho e da cordialidade buarqueana-puntiliana – perversa ternura que esfuma as diferenças de classe. A leitura do Latão sobre Puntila cria um novo personagem – Descalinho, o agregado e figura do favor, aqui compreendido como fruto de interpretações do Brasil. O contraste deste com Surkala, personagem presente em ambas como sujeito de formação social revolucionária, produz elementos para pensar o Brasil e a realização do épico, com foco nos interesses sociais e políticos dos coletivos de esquerda.

Palavras-chave: Pensamento Social e Político Brasileiro; Teatro dialético; Companhia do Latão; Raízes do Brasil; As ideias fora do lugar.

Abstract

This article aims to comprehend some dynamics between theatre and society, theatre and politics, through the study of the comedy "o Patrão Cordial" (Companhia do Latão, São Paulo/2013). Roots of Brazil, by Sérgio Buarque de Holanda (1936), and Mr. Puntila and his Man Matti, by Bertolt Brecht (1940) are references to this comedy. In relation to the Brazilian Social and Political Thought, the play shows some characteristics of the world of work and the buarqueana-puntiliana cordiality – perverse tenderness that melt the differences between classes. The reading of Puntila by Companhia do Latão creates a new character – Descalinho. the *agregado* and figure of favor, here understood as a result of interpretations of Brazil. His contrast with Surkala, a character present in both as a subject of revolutionary social formation, produces elements to think about Brazil and the realization of the epic, focusing on social and political interests of the leftist collective.

Key-words Brazilian Social and Political Thought; Dialectical Theatre; Companhia do Latão; Roots of Brazil; Misplaced Ideas.

Quais as dinâmicas possíveis entre teatro e sociedade? Com o objetivo de compreender aspectos dessa relação e expor alguns pensamentos sobre a mesma, convindo à leitura da comédia *Patrão Cordial*, da Companhia do Latão (São Paulo/2013). As obras que agem como referências da peça são *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht (1940). Numa base, o épico dialético brechtiano e na outra, o Pensamento Social e Político Brasileiro. A cordialidade (buarqueana-puntiliana) é o eixo central observável, sobretudo, entre patrão e empregados. Do coração, o gesto, ao mesmo tempo perverso e terno, parece tender a esfumazar as diferenças de classe. Da peça de Brecht para a versão brasileira, a *originalidade nacional* ganha destaque: o *favor* como mediação é encarnado na personagem do agregado, o Descalinho.

Diante desse contexto e com a compreensão brechtiana de que não basta representar artisticamente a realidade, deve-se observá-la criticamente, é que arrisco uma leitura de teatro político, épico, dialético em relação ao Pensamento Social e Político Brasileiro¹, movida também pela pergunta de Brecht sobre "como fazer teatro dentro desses moldes?" (1978: 168).

1. Este texto é fruto da pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, apresentada em novembro de 2015, sob o título Teatro e Sociedade – Dinâmicas entre o Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro.

De São Paulo, e com “a obra de Brecht como modelo artístico”, a Companhia do Latão foi criada “em meados dos anos 1990, em que era forte a sensação de um capitalismo triunfante”, como maneira de buscar referência na “múltipla e viva racionalidade brechtiana”, explica Sérgio de Carvalho, o diretor da Companhia. Ele endossa a busca por uma atuação fundada no realismo crítico, em contraponto às ideias “de que o conflito das vontades é a base universal do teatro”, ou “de que não é mais possível nenhuma representação narrativa porque o sujeito foi esmagado – com ossos e tudo – por forças anônimas e cegas” (Carvalho, 2009: 18).

Na “contramão aos padrões convencionais da circulação”, a Companhia atua no sentido de experimentar teatro político, potencializando o “imaginário coletivo, buscando dialogar com novos públicos”, marcando sua narrativa em uma sociedade de classes e afirmando que, “não podemos fugir da forma-mercadoria, podemos nos confrontar com ela, tentar esvaziá-la, virá-la do avesso, desmontá-la”. Para Carvalho, o teatro dialético possibilita “ter um olhar nas diferenças históricas”, já que um princípio marxista da arte é “mostrar a realidade na perspectiva de mudança” (Carvalho, 2009: 147).

Em outras frentes, os diálogos brechtianos são marcas da atuação da Cia. Em 1997, o Teatro de Arena foi palco da leitura de *Santa Joana dos Matadouros*, do dramaturgo alemão, após a qual, Roberto Schwarz participou de uma conversa intitulada *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht* [publicada em *Sequências Brasileiras*]. Em agosto de 2004, a Companhia realizou o Seminário Crítica Materialista no Brasil, uma homenagem a Roberto Schwarz. No livro *Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Cia. do Latão* (2009), Sérgio de Carvalho retoma o debate com o título *Questões sobre a Atualidade de Brecht*. Dois mil e catorze foi o ano do I Seminário Internacional Teatro e Sociedade. De janeiro a março de 2015, a Cia. esteve envolvida com *Augusto Boal – Atos de um percurso*, realizado pelo Instituto Boal, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, com exposição, teatro [estreia da peça *Os que ficam*], show, leituras e oficina. Em dezembro foi realizado na Universidade de Brasília o II Seminário Internacional Teatro e Sociedade.

Devidamente apresentados, partimos aos atos, cenas, gestos e canções, aos quais enredamos este estudo. Para conhecermos o *Patrão Cordial*, folheamos Puntilla [e o que foi escrito sobre ele], a fim de expor ponto a ponto esta trama pela qual lemos teatro e sociedade.

Brecht define seu teatro como épico: uma forma dramática não aristotélica. Ele pontua que a fábula é a alma do drama e que se funda por meio da empatia, operando de maneira confortável à conformação da realidade. Brecht explica que do drama aristotélico ao teatro épico há “variações de matriz”. Tais variações

são lidas por Anatol Rosenfeld como divergências de acento: “em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, o público brechtiano deverá manter-se lúcido em face do espetáculo”. Ou seja, “o fito principal do teatro épico é a ‘desmitificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (Rosenfeld, 2008: 148). Fazer teatro em perspectiva de mudança, sob à luz de um palco científico – nos termos de Brecht.

No teatro épico, “é o assombro que lhe comanda o pincel” (Brecht, 1978: 55). Walter Benjamin, em diálogo, confirma que “é no assombro que o interesse desperta”. Assim, “o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente”. Benjamin enfatiza que “o ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa” (2012: 86).

O termo teatro épico é apropriado à compreensão marxista do ser humano e se fundamenta a partir de duas razões fundamentais: “a primeira decorre da convicção antropológica de que a pessoa humana é o conjunto de todas as relações sociais”, e a “segunda razão do teatro épico decorre dos objetivos didáticos de Brecht, de seu desejo de apresentar um palco capaz de esclarecer o público sobre a nossa sociedade e o dever de transformá-la”, elevando a emoção ao raciocínio [salto dialético] (Rosenfeld, 2012: 132). O termo, presente no teatro medieval, só é aplicado por Brecht a partir de 1926, com *Um Homem é um Homem*.

Para Brecht, o épico é a forma experimentada para engendrar prazer provocativo às transformações das relações humanas, incitando a uma crítica da perspectiva social, pela “historiação dos acontecimentos, com base no assombro para o deslocamento da visão de realidade”, o que define por salto dialético (Brecht, 1978: 79-84). O salto dialético só é possível quando passamos a “ver em termos históricos”. Para tanto, busca o efeito no distanciamento/estranhamento/efeito-V (*Verfremdungseffekt* - estranheza, alienação), técnica que o potencializa, e que se realiza nas narrações e música, sobretudo no *gestus* – o “gesto social”: “expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (Brecht, 1978: 84), compreendido por Carvalho como “lugar unitário da teoria e prática”. Para Gerd Bornheim, o distanciamento é a “experiência em si” e não é exclusiva ao teatro (1992: 281).

A partir dessa breve introdução ao teatro épico/dialético, retomemos Cornélio, um “homem cordial”, para, com imaginação sociológica, observarmos as “afinidades eletivas” entre teatro e sociedade.

Da Cordialidade buarqueana-puntiliana

“Mas eu tenho um problema, eu sou um homem doente, eu sofro uns ataques. Sabe por quê? Porque uma vez por mês, eu acordo lúcido, completamente responsável pelos meus atos, capaz de qualquer coisa menos de afeto” (Cornélio à Vitor. Cena 1).

A forma dramatúrgica de o *Patrão Cordial* expõe a atitude realista de quem faz teatro ciente do chão social, ressaltando a perspectiva marxista de luta de classes [mundo do trabalho – a partir da relação entre patrão e empregado], sem deixar de se fazer crítica à arte como mercadoria, ou ainda, à ideologia da forma dramática. A comédia provoca ao mostrar “os homens piores do que são”, bem como o cenário complexo das relações sociais, numa realidade arraigada no modo de produção capitalista.

Um patrão (bom ou mau) é um patrão. O título da leitura de Peixoto sobre Puntila acentua a dupla personalidade daquele que é o contrário de si mesmo, que bebe para ser “gentil e afável, compreensivo e cordial”. Ele observa que “esta descontinuidade do personagem desnuda uma continuidade mais profunda: a unidade de um personagem em sua acepção brechtiana” (Peixoto, 1979: 201). Peixoto resalta a luta de classes como “fundo marcante dessa comédia poética”, a que Brecht definiu como peça popular e que, argumenta, segundo Gisselbrecht, como “a colocação em teatro, da relação patrão-empregado formulada por Hegel”. Peixoto comenta que, com bases em contos populares finlandeses, a peça estreou em 5 de junho de 1948, “com direção de Brecht e Kurt Hirshfeld, no Schauspielhaus de Zurich, com cenário de Teo Otto (1979: 201-202).

O Sr. Puntila e seu criado Matti, de Bertolt Brecht data de 1940 e é baseado nos rascunhos da escritora Hella Wuolijoki – a anfitriã que o recebera na Finlândia em seu período de exílio², e também no filme de Charles Chaplin, *Luzes da Cidade* (1931). Para Rosenfeld esta é a peça “de cunho mais popular e humorístico” de Brecht (2012: 131). Em dois atos, os doze quadros de Puntila são assim apresentados: 1-Puntila encontra um homem; 2-Eva; 3-As noivas matinais do Sr. Puntila; 4-O mercado dos trabalhadores; 5-Escândalo em Puntila; 6-Conversa sobre caranguejos; 7-A associação das noivas do Sr. Puntila; 8-Histórias Finlandesas; 9-Puntila dá a filha a um homem; 10-Noturno; 11-O Sr. Puntila e seu criado Matti escalam o Monte Hatelma; 12-Matti volta as costas ao Sr. Puntila.

2. Ao ser acusado pelo governo nazista de “Bolchevismo Cultural” e de “ameaçar a segurança do Estado”, pela realização do filme Kuhle Wampe, “Brecht parte com sua família para o exílio”, no dia 28 de fevereiro de 1933 [um dia após o incêndio do Reichstag]. Ele “perde sua cidadania e tem os bens confiscados”. Dinamarca, Suécia, Finlândia e Estados Unidos da América são alguns dos abrigos de exílio. (Peixoto, 1979: 145-146)

Entre a forma épica [narrativa e gestual] e o conteúdo [materialista histórico], Rosenfeld defende que à conduta de Puntila não cabe juízo de valores, pois a questão não é se ele é o “‘bom patrão’ ou o ‘mau patrão’, mas o patrão, simplesmente. Por isso, Matti diz no epílogo que os criados encontrarão o senhor bom de verdade quando se tornarem os seus próprios senhores” (Rosenfeld, 2012: 132). Em cunho episódico, a peça serve à outra função, “caracterizam as relações inter-humanas e pintam o pano de fundo social” (Rosenfeld, 2012: 133).

Em Puntila, “nova é a maneira como Brecht aproveita a curiosa duplicidade que desintegra a personagem do fazendeiro. A partir dela, analisa a dialética inerente às relações senhor e criado” (Rosenfeld, 2012: 131). Em seu diário de trabalho, ao dia dois de setembro de 1940, Brecht assinala: “Puntila sóbrio é apenas Puntila bêbado com ressaca e, portanto de mau humor, o clichê do pingüço” (Brecht, 2002: 118).

Na passagem em que Puntila conta a Matti sobre sua doença, ele a descreve como ataques de “lucidez total e desvairada” que ocorrem uma vez por mês: “o resto do tempo sou perfeitamente normal, como agora”, narra o ébrio. “O primeiro sintoma é a perturbação da vista”, além de ver “só a metade do mundo”, Puntila detalha que durante os ataques, “eu desço ao nível de um animal, não conheço mais nenhum freio. E quando fico nesse estado, meu irmão, ninguém pode me acusar de nada do que eu faço, pois me torno completamente responsável pelos meus atos” (Brecht, 1978: 17). Puntila é o vilão. Mas é mais carismático que o herói [Matti], defende Peixoto. O “paradoxo brechtiano levado às últimas consequências” expõe o limiar entre a lucidez ébria e a hostilidade sóbria – o que podemos comparar ao que compreendemos por “cordialidade” buarqueana, confirmando as possibilidades dramáticas da contradição.

As contradições de Puntila parecem “elevá-lo” ou invisibilizá-lo (como um movimento de esfumar) das diferenças de classes, que prontamente, são (re)marcadas por seus empregados. Puntila sóbrio demite empregados, dispensa suas “noivas”, dá vexame e “ataca seu alter-ego: cala a boca, não me fale deste Puntila, nosso inimigo comum”.

Em outro momento de sobriedade, Puntila decide nunca mais beber e reúne todas as garrafas de álcool que possui, para destruí-las. Ao mesmo tempo despede um de seus empregados, Surkala, conhecido comunista. Mas antes de ir quebrando as garrafas bebe um gole, depois outro, finalmente dá dinheiro a Surkala e convida Matti para subir ao alto do monte de Hatelma, sem dúvida o ponto culminante da peça: o latifundiário sobe em móveis e cadeiras, imaginando estar no alto da grande montanha, examinando seus vastos domínios, sua imensa propriedade (Peixoto, 1979: 203-204).

Brecht comenta, em seu diário: “H[ella] W[uolijoki] está muito contente com Puntila. Diz ela que ao traduzir o texto para o finlandês pôde ver que a peça é muito



rica e que Puntila se tornou uma figura nacional” (Brecht, 2002: 129). Se Puntila pode ser considerado finlandês, pelas mãos e mente do dramaturgo alemão, podemos considerar, talvez, que esse traço da característica puntiliana, seja tal qual “a máscara que dá sentido e tira”, retomando a fala do mestre de reisado, Manuel Torrado, citado no texto de Carvalho, *Aprendizado de atuação no processo P* (Carvalho, 2014: 14).

Da Finlândia para o Brasil, Puntila envolve com sua ética de fundo emotivo, evidenciando as cores de sua adaptação. Aqui, dos estudos e experimentos da Companhia do Latão, nasce João Cornélio do Brasil, o Puntila brasileiro. De mãos dadas com a experiência nacional, formação e pensamento, o *Patrão Cordial* acentua a “dialética dos contrários”³. D’o Patrão, outras nuances: “Senhoras e senhores, num distante país periférico, quando no teatro ainda se representava, vivia um tipo melancólico, de alto teor alcoólico. O Puntila de Brecht nasceu no Brasil. Aqui o seu nome é Cornélio, personagem conhecido, aquele que controla o trabalho e deve ser levado a sério”⁴.

A peça, situada no “Vale do Paraíba, nas encostas da serra da Mantiqueira”, se passa “no início dos anos 1970, tempo do ‘milagre econômico’ da ditadura militar”. Incutidos pela ideia de “peça de aprendizagem”, a “primeira abertura do processo” foi em agosto de 2012, “para grupos de estudantes, no Rio de Janeiro”. O Patrão ficou em cartaz do dia 27 de junho a 28 de julho de 2013, no CCBB, do Rio de Janeiro, e, foi experimentado pela Cia. em outros espaços/tempos.

Também em doze quadros, o Patrão apresenta os seguintes títulos: Cena 1; 2-De como a propriedade modela a família e destrói todas as relações individuais; Cena 3; Cena 4; 5-Na fazenda, a necessidade do escândalo; 6-Diálogo das rãs; 7-Associação das noivas de Cornélio; 8-Histórias Valeparaibanas; 9-A festa do noivado, onde ocorre uma torção dialética; 10-Onde as coisas se esfumam quando vistas do alto; Cena 11; 12-A despedida. O ator que interpreta o Cornélio, Ney Piacentini, descreve em doze doses, os ensaios dos doze quadros/cenas de o Patrão. As encenações se modificam conforme as apresentações seguindo ideias de experimentos-ensaios brechtianos.

o centro do debate da peça está na relação de Puntila com seu motorista Matti, que espelha dois modos de dominação: o primeiro arcaico e violento, quando o proprietário de terras está sóbrio e o segundo moderado e cordial, quando o fazendeiro está embriagado. Os demais personagens da peça reproduzem o tema vertebral do texto, envolvendo-se nos ardis do ambíguo comportamento do patrão. B. Brecht mesmo a encenou no Berliner Ensemble, na Alemanha, em 1948. No Brasil, uma das

3. Ver o conceito empregado por Ramirez, Paulo Niccoli. *Dialética da Cordialidade: Afinidades eletivas benjaminianas no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais/Sociologia, Puc-SP, 2007. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5883

4. No artigo, *Sobre tábuas brutas e porcelanas finas*, Priscila Matsunaga (2015), 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>.

mais conhecidas montagens dessa obra foi realizada em 1966, com direção de Flávio Rangel, tendo Ítalo Rossi e Jardel Filho nos papéis centrais, pela Companhia Nacional de Comédia. (Piacentini, 2014: 8)

As personagens centrais d’o Patrão são: Hina, a cozinheira; Descalcinho, o agregado; Vivi “Vidinha”, a filha; Cornélio, o fazendeiro; Surkala – Luís Carlos ou Maria Rosa, o(a) comunista; Hélio, o adido [Attaché]; Vítor, o motorista; Charlton Restom, um trabalhador. Há ainda as noivas de Cornélio, a moça do bar, a moça da loja, a moça do hospital e a moça do leite; a mulher do capitão e o garçom. “Surkala”, presente na peça de Brecht, em *Patrão Cordial* foi chamada de Luís Carlos, no Rio de Janeiro, e Maria Rosa, em São Paulo. É comunista e tem três filhos (uma menina e dois meninos). É demitida “por ser comunista”, num momento sóbrio de Cornélio e, readmitida, no Mercado de Trabalhadores, pelo patrão bêbado. Vítor é o motorista e quem mais desafia Cornélio. Demonstra alguma consciência de classe, defende outros trabalhadores da tirania do patrão. Vivi ou Vidinha [Eva] é a filha do Patrão e noiva de Hélio, o adido – Attaché. Cornélio é o patrão “aquele que controla o trabalho e deve ser levado a sério”. Descalcinho é a figura inédita da peça do dramaturgo alemão, que só existe em *terra brasilis*.

Descalcinho é expressão da originalidade nacional. Em contraste, as cores de Descalcinho com as de Surkala partem da ideia de um ser, a incompletude [em parte] do outro. Vejamos que as relações de favor, característica perversa da cordialidade, parecem fluir com “certa opacidade”. Descalcinho, o agregado “quase da família” é pauta de estudos sendo desenvolvidos desde o século XX, presente na literatura nacional de antes, e marcado por personagem de filmes. Pode-se estimar que Descalcinho é uma face dessa experiência brasileira.

E Surkala? Nossa peculiar formação social, econômica, histórica e cultural nos aponta Surkala como indivíduo? Talvez o indivíduo [tal qual Surkala] só se mostre entre as bandeiras rubras dos movimentos sociais. Em *Atuação crítica, entrevistas da Vintém e outras conversas*, organizado por Sérgio de Carvalho, Francisco de Oliveira observa que consta na produção literária dos anos 1930, que “o indivíduo dotado de razão e capacidade de escolha não se forma na nossa sociedade”. Complementando, ele alerta: “razão aqui não deve ser entendida como incapacidade psicológica, ou falta de capacidade cognitiva”. Para ele, “Razão é uma forma social, uma forma de sociabilidade, e deve ser entendida como tal”. Oliveira indica que

a ausência da razão socialmente formada (...) ajuda muito a entender estigmas dessa sociedade, sua desigualdade abissal. Uma desigualdade que não é reconhecida como desigualdade. Uma desigualdade que se reveste sempre de traços tradicionais. Que é sempre atribuída à cor, à etnia, segundo uma espécie de naturalização da desigualdade. Só quando você tem um diálogo entre indivíduos – uma conquista da modernidade – é que a desigualdade aparece como um sinal de dominação de classe. Enquanto

isso não ocorre, ela fica escondida ou mascarada. Portanto no Brasil não se trata nem de desigualdade. O indivíduo moderno criado pela racionalidade burguesa não foi formado (Carvalho, 2009: 18).

Os contrastes, aproximações e distanciamentos entre Descalcinho e Surkala, como “possível diálogo entre indivíduos” pode nos conduzir à compreensão da desigualdade, assim como da necessária articulação entre movimentos sociais, que, organizados, devem pautar as demandas políticas para desvelar as diferenças de classe (camufladas com cores tradicionalmente pintadas), quiçá para transformá-los.

Diferente da europeia, a cor local pintada com tintas fortes, destaca Descalcinho, de uma classe de passado escravista que situa a trama para além da cordialidade, onde a comédia da realidade ri [e, “talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro”, como disse Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (2012: 128)], revelando o autoritarismo político e a originalidade de modernizar sem romper com a tradição. A figura do agregado mostra um teatro que se faz aliado ao pensamento social, dentro da perspectiva da formação do Brasil, e que se experimenta e se ensaia no fio da navalha. Atentemos ao trecho inicial da Cena 2:

Vivi - Vidinha a filha do homem (MORDE CHOCOLATE).
VIVI ENTRA COM O TEXTO IMEDIATAMENTE QUANDO BARULHO PASSA.
CANTA EU SOU DO PAPAÍ – (COME CHOCOLATES E DÁ NA BOCA DE DESCALCINHO) Diz que tem uma substância no chocolate que dá conforto. Vamos dançar, Descalcinho? (APONTA O PEITO e COME) É a magia do amor preto. (QUANDO DESCALCINHO COME, ENTRA ATTACHÉ).
O ATTACHÉ CHEGA.
ATTACHÉ (LIMPANDO A BOCA DE VIVI) – É incrível Vivi, seu pai desaparece por três dias, ninguém sabe se está vivo ou morto e você não se abala. Vai me dar um trabalho de Hércules instruir você, limpar esse estábulo de Augias. Minha noiva porquinha, não se revolva na lama. Como é o nome dele?
Vivi - Descalcinho.
Attaché - Descalcinho, vai deitar, rapaz, já está tarde. Na Inglaterra, um empregado só atravessa a cozinha pra sala de jantar com uma bandeja na mão. (Olha pra Descalcinho que está de saída) Que país sui generis este Brasil.

Ao observarmos que as causas dos grupos minoritários têm pouca representatividade no cenário político nacional e que só são percebidas quando defendidas coletivamente, enquanto movimentos sociais e sindicatos, criamos bases para ler os contrastes entre Descalcinho e Surkala. O primeiro, como sujeito opacizado pelos processos de formação do país e que só se realiza politicamente, na luta por direitos.

Descalcinho também pode ser lido como a manifestação do “desejo de estabelecer intimidade”. Sobre o qual retomamos Holanda (1995) 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: 148). Descalinho, portanto, representa algo sobre o arcaico e o moderno [ou seria a representação dessa modernização conservadora?], o trabalhador livre, o que transita entre o desenvolvimento e a dependência, o que dá cor ao Puntilla brasileiro e imprime nessa história as nossas características mais marcantes.

A Descalinho, ora são reservadas as intimidades do núcleo familiar, ora o desdém, como por exemplo, na festa de noivado de Vidinha com o Attaché, na qual, mesmo “de terninho”, tem participação restrita à cozinha. E aqui, o esfumaçamento das diferenças de classe usa da perversa ternura (cordialidade) para elogiar, por um lado e desfazer, por outro: “Attaché - Menino, você ficou muito bem nesse terninho, mas hoje você fica lá na cozinha. Lá você pode comer à vontade”. O limbo reservado a Descalinho lembra que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (Holanda, 1995: 31). Como descreve Roberto Schwarz (2009: 65), a dependência material do “favor, direto ou indireto, de um grande” expõe a incompatibilidade a qual a personagem é submetida, ao “jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material”.

Da cor da pele de Descalinho, o *Patrão Cordial* marca que “o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra”. Das relações interpessoais às institucionais, a natureza do favor adota justificativas de ideias e razões europeias: “o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas”, reforça Schwarz (2009: 65).

A política do favor “absorve e desloca as ideias liberais”. O país agrário, dividido em latifúndios, pendulava entre o trabalho escravo e o mercado externo. De acordo com Schwarz, éramos um “fato moral, ‘impolítico e abominável’”: a disparidade entre a “sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” nos referencia como uma “comédia ideológica” (Schwarz, 2009: 59). A ausência do indivíduo moderno no Brasil decorre da “clonagem do mercado do Ocidente”, destaca Oliveira em entrevista a Carvalho (2009). “A noção de indivíduo continua sendo revolucionária enquanto busca uma racionalidade fundada em valores. Mas, o sistema capitalista sobrepôs a isso a racionalidade instrumental, de resultados” (2009: 19-21).

Talvez uma saída fosse a nudez. Já que, se a dialética da nudez [ou ser desacomodado] é gesto que ousa o indivíduo moderno, em sociedades tradicionais como a brasileira, haveremos de despir do “véu da polidez”. Talvez que nus, “os desacomodados das classes operárias” se unam: “Quando os homens se despirem dos privilégios e dos papéis sociais herdados, então poderão desfrutar da ilimitada liberdade no uso de suas forças, que eles empregarão em benefício de toda a humanidade” (Berman, 1986: 105). Contudo, sempre nova, a velha dialética se impõe:

“a natureza do novo homem moderno, desnudo, talvez se mostre tão vaga e misteriosa quanto a do velho homem, o homem vestido, talvez ainda mais vaga, pois não haverá mais ilusões quanto a uma verdadeira identidade sob as máscaras” (Berman, 1986: 106).

Se por um lado, do deslocamento das ideias, “a ciência fundaria um tipo de autoridade mais racional e civilizada que a patronagem” (Schwarz, 2000: 168), por outro, a cordialidade – “teatro de polidez”, “técnica da bondade” – “é a forma natural e viva que se converteu em fórmula” (Holanda, 1995: 147). A cordialidade, aos olhos de Holanda (data), salta como uma máscara ambígua e remarca a cultura da personalidade – traço aventureiro engendrado pelo modelo de colonização do Brasil por Portugal.

Outras dinâmicas

Do micro ao macro, em amplitude, podemos dizer também que a peça se aproxima do complexo fenômeno do coronelismo, do qual seguem duas interpretações: uma, a que compreende o fenômeno “como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada” (Leal, 1997: 40). Em *Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil*, de 1948, Victor Nunes Leal (1997) analisa que o fenômeno



não é, pois, mera sobrevivência do poder privado cuja hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa (Leal, 1997: 40).

Já em *O coronelismo numa interpretação sociológica* (1975), Maria Isaura Pereira de Queiroz trata o fenômeno em dois tempos e suas formas de adaptação. Para ela, o coronelismo é “uma forma específica de poder político brasileiro, que floresceu durante a Primeira República e cujas raízes remontam ao Império” (1975: 172). Ela apresenta a leitura de Jean Blondel, para o qual o fenômeno teria evoluído com a urbanização e do aparecimento das profissões liberais. Estas teriam possibilitado um entrosamento com “o sistema econômico e com o sistema das parentelas, ampliando as possibilidades de ascensão existentes na sociedade global, para os indivíduos de menos posses ou de menos prestígio social”:

o que Jean Blondel chama de ‘novos coronéis’, em lugar de formarem um grupo oposto ao dos antigos, como pensa o autor, estavam desde muito integrados na estrutura já existente, ligados intimamente aos antigos, seja por aliança, seja pelo casamento, seja por outros laços (Pereira de Queiroz, 1975: 199).

Entre o poder público e o poder privado evidenciam os domínios arraigados na estrutura agrária brasileira, mas hoje a questão não é mais sobre centralismo político. Dos coronéis aos doutores, muda-se o tipo de dominação de carismática à racional legitimada pelo “título”. Por um lado, apresenta-se o declínio da estrutura de poder nos moldes do coronelismo. Por outro, essa relação de círculos é crescente. Porém, como ressalta Holanda, “a inclinação geral para as profissões liberais (...) como aliada de nossa formação colonial e agrária, e relacionada com a transição brusca do domínio rural para a vida urbana, não é, aliás, um fenômeno distintamente nosso” (1995: 156).

A mudança de acento nessa tentativa de tecer também alguma crítica à economia política brasileira a partir do teatro vem desde quando apresentamos na esfera privada Descalinho, o agregado invisibilizado pelas diferenças de classe, mas que, nessa leitura é passível de realização a partir do exemplo de formação de Surkala (como coletividade de esquerda, não como um indivíduo isolado) – lembrando que no Brasil o enredo é periférico. Ou ainda, pelas relações na casa grande, entre o Patrão e a filha, ou entre ele e suas noivas, e todos os demais como coisas, seres coisificados pelas relações monetárias, ao exemplo da passagem do Manifesto de Marx e Engels (2007: 42).

Em *Homem Cordial*, Holanda (1995) retoma a trilogia tebana de Sófocles, clássico da literatura grega (de quase dois mil e quinhentos anos), para reforçar que as ações do Estado devem ser antifamiliares. A poesia dramática, resumidamente, nos leva ao terceiro texto: Antígona, filha e irmã de Édipo, que após o suicídio de sua mãe e a cegueira andante de Édipo, passa a ser criada junto a seus três irmãos: Ismênia, Polinice e Etéocles, por seu tio materno, Creonte. Sua luta para sepultar Polinice contra a vontade do rei fulmina a família. O capítulo de Holanda tem início com a seguinte afirmativa:

o Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. (Holanda, 1995: 141)

A distinção das ordens diferentes em essência é crucial para compreender que é pela “transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado” (Holanda, 1995: 141). Holanda defende que nesse fato há um “triumfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares, uma procissão das hipóstases” (1995: 141). Antígona – a peça – é a prova disso. E Creonte é a encarnação das leis do Estado contra o personalismo citadino.



No entanto, algumas raízes familiares insistem na permanência no poder, sobrevivendo historicamente de cargos burocráticos, usando a “política como vocação”, ao que Max Weber acentua: “todos os agrupamentos políticos que historicamente o precederam, o Estado consiste em uma relação de dominação do homem sobre o homem” (Weber, 2002: 57). Esses apontamentos são possibilidades de leituras das dinâmicas entre teatro e sociedade.

Atualíssimo, um traço da tragédia se reinventa entre nós. A sociedade paternalista, a cultura tradicional da personalidade, herança desde Ibéria que jaz nestas terras o fado tropical – sendo, “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”, lembrando o que escreveu Karl Marx em 18 Brumário de Luís Bonaparte (Marx, 1974: 335). O conflito entre Antígona e Creonte [o particular e o geral, o público e o privado] amalgamam a sociedade brasileira, desde sua fundação.

A cordialidade resulta dessa fusão. O predomínio da tradição sobre a razão, a modernização conservadora e todo tipo de desenvolvimento social, cultural, político e econômico são filhos de algo, e são filhos de si mesmos. Deste caldo nos fazemos país e “naturais de”. Este trabalho, portanto, é esforço para compreendermos, a partir de releituras sobre duas obras do pensamento social, sobre: a cordialidade como experiência deslocada; o nível de desconexão das ideias, no viés de Holanda; os resíduos [ou seriam indícios?] daquela relação entre favor e agregado [homens livres] presente dentre as nossas relações ainda hoje; a experiência intelectual brasileira; e de como parecer moderno sem ser, ou ainda, como driblar para viver a farsa da modernidade.

Desse aspecto de o *Patrão Cordial*, olhando de longe, outras formações colorem outros cenários, mostrando que, mais que as relações entre patrão e empregado, questões sobre a estrutura e organização política brasileira, da esfera pública de transformação do coronelismo no jeitinho, “perversa-ternura” que se evidencia na *carteirada*, em uma sociedade de hierarquização privilegiada não só a partir da fortuna (mas também da pretensiosa perpetuação de famílias no poder), permeada pelo que podemos sugerir como certa “institucionalização da cordialidade”. Além do deslocamento das ideias, a cultura europeia nas origens da formação do país potencializou surgir a cultura da personalidade, a frouxidão da estrutura social, a falta de coesão, a hierarquia dos privilégios, reiterando que agimos ainda como “filhos d’algo” sob a “ética de fidalgos”, as relações de intimidade, associações que se dão mais pela tradição do que pela razão, um clima de certo “nivelamento das classes”, uma digna ociosidade lida como carência de moral do trabalho, o espírito aventureiro, a restrição das relações nos círculos etc (Holanda, 1995: 31).

Com essas interpretações de Brasil, pode-se trazer às comparações com certa dialética e malandragem ou “mundo sem culpa”, a partir de três autores:

Antonio Candido, Roberto Schwarz e André Bueno⁵. Em *A Dialética e a Malandragem* (2008), Bueno comenta *Dialética da Malandragem* (1970), de Antonio Candido e *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem* (1987), de Roberto Schwarz. Este último define o “mundo sem culpa”, como aquele “onde a dialética de ordem e desordem oscila entre ser contingência de uma classe oprimida e característica nacional vantajosa”. Candido pondera que “uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores” (Candido, 1970: 12).

A “dialética dos contrários” mais uma vez se apresenta em nova “velha” chave: o antagonismo entre arcaico e moderno evidencia a dança dos incompatíveis. Mais do que de mãos dadas, amalgamados e fundidos em um só corpo, sua origem de paisagens avessas, sertão *versus* litoral e rural *versus* cidade, ganha em *Crítica à Razão dualista*, de Francisco de Oliveira outras perspectivas:

“sociedade moderna”-“sociedade tradicional”, por exemplo, é um binômio que, deitando raízes no modelo dualista, conduziu boa parte dos esforços na Sociologia e na Ciência Política a uma espécie de ‘beco sem saída’. (...) O processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários que o chamado “moderno” cresce e se alimenta da existência do “atrasado” (Oliveira, 2003: 8).

Nesse sentido, retomando a perversa-ternura de certo Patrão, a peça da Companhia do Latão possibilita a leitura do Brasil do micro ao macro, desde as íntimas e monetarizadas (ou coisificadas) relações familiares, passando pela herança e deslocamento das ideias que vestem Descalcinho “o agregado” e despem o conceito de cordialidade mostrando sua perversidade pela política do favor.

Com aspectos de uma sociedade patrimonialista fundada no coronelismo, aliando arcaico e moderno e criando-se uma unidade de contrários, arremata Surkala: “se estivéssemos num teatro, eu veria o público como um conjunto de pessoas que quer mudar o mundo para melhor. Mas não é teatro. É vida e dura pouco” (“Surkala”, em o *Patrão Cordial*, última fala).

Virtude ou defeito, a cordialidade, disfarce usado no “teatro de polidez”, expressa a “técnica da bondade”: Puntila bebe para ser humano e se desumaniza quando sóbrio. Para Rosenfeld, “o ébrio bondoso nada é senão um recurso cênico para representar, de um modo hilariante e irônico, a ordem puntiliana que consagra a desordem” (2012: 136). A partir

5. Ver: Candido, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, n. 8, 1970; Schwarz, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem*. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 129; Bueno, André. *A Dialética e a Malandragem*. Revista Letras, Curitiba, n. 74, p. 47-69, jan./ abr. 2008. Editora UFPR.

desta referência, destacamos o artigo de Priscila Matsunaga, no qual “a demonstração da atitude do superior, que não se afigura nem bom ou mau, posto que nos momentos de embriaguez tenda conferir ‘benefícios ocasionais’, é exemplo de uma atitude que, ao final das contas, mantém tudo na mesma” (2015: 130). Da sua análise, sobressaem perspectivas relevantes ao ângulo pelo qual desenvolvemos nossos estudos:

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. A força individual parece definir a estrutura narrativa - assim como a explicação sociológica -, embora a composição do personagem demonstre uma função organizativa do sistema (Matsunaga, 2015: 143).

A peça brinca de se fazer comédia e realidade, e despe, com suave agressividade ou perversa ternura, a trama das relações de trabalho, e expõe/encarna a tal cordialidade, lida como uma das nossas heranças mais marcantes, como a exemplificada por Holanda:

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativo” (Holanda, 1995: 147).

Traços de motivo “jocoso e profundo”, dantes explorados por Chaplin, delineiam Puntila como unidade de contrários. 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: 60-85). As associações observadas por Matsunaga ilustram potencialidades de arranjos para 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: 134).

Da civilização de raízes rurais de “grandes fortunas formadas à sombra do comércio negreiro”, que serviram de base a um mundo com “duas mentalidades”

conflitantes e opostas, e que, apesar dos contrários, segue “assim, como um todo indivisível, cujos membros se acham associados, uns aos outros, por sentimentos e deveres, nunca por interesses ou ideias” (Holanda, 1995: 75-79), recriam-se aspectos da cordialidade, dialética que nos constitui, com base nessas leituras, Brasil e brasileiros.

Com base no Patrão Cordial, repetimos a pergunta de Holanda: “Como esperar transformações profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar?”. Esta pergunta resulta da reflexão sobre duas mentalidades opostas que denunciam a imaturidade do país: o racional e o tradicional, “ao abstrato o corpóreo e o sensível, o cidadão e cosmopolita ao regional ou paroquial” (Holanda, 1995: 78).

Tais considerações são lidas por Schwarz como a sensação de desconcerto, que foi o nosso ponto de partida: “contrastos rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for - combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar” (2009: 71). Afinal, problematiza Holanda, “o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem” (Holanda, 1995: 31).

No livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), 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: 160). Semelhante pegada é percebida em *As ideias fora do Lugar* (2009), no qual o processo sociopolítico brasileiro sobre o trabalho livre, a ciência e a economia política são articulados à escrita de uma literatura nacional. Neste estudo, a perspectiva de Schwarz sobre a originalidade nacional ganham destaque e Descalinho protagoniza:

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: 168).

“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”. 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 Schwarz ao se dirigir à vida ideológica do Segundo Reinado (2009: 63).

No conjunto da obra de Machado de Assis 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: 20). Antônio Candido, o crítico citado, 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: 22).

Na 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, aparece na forma de agregados. E como ambos (patrão e agregado) dependiam do favor, ia se estabelecendo uma relação favorável à 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.

Em *Formação do Brasil Contemporâneo* (2008), Caio Prado Júnior 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 observado. Assim como os inúmeros outros países, fomos 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” (Prado Júnior, 2008: 9). Aquela base organizada pela colonização germina o processo histórico que Prado Júnior observava como ainda não sedimentado e no qual ainda podemos observar traços que se repetem nas nossas relações sociais e de classe (2008: 9).

O esforço de elaborar uma observação crítica sobre as dinâmicas do Pensamento Social e Político Brasileiro pelo teatro, é processo de um estudo sobre um tempo que, longe de ser homogêneo, se apresenta “saturado de ‘agoras’”. Uma “constelação saturada de tensões”, que pelo choque se cristaliza e pode ser reconhecida como uma “oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (Benjamin, 2012: 251). O exercício, portanto, é tentar ler o tempo, a partir do como e onde relampeja a imagem do passado. Abordar a história num movimento inspirado em “um salto de tigre”.



Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das Letras, 1986.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht - a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Diário de Trabalho*, Volume I: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- _____. *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.
- 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.
- CARVALHO, Sérgio de (org). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão popular; Companhia do Latão, 2009.
- _____. *Abertura do processo P (o Patrão cordial)*, in: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?P=1736>
- _____. *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MARX, Karl. Pensadores. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. SP: Abril Cultural, 1974.
- MATSUNAGA, Priscila. *Sobre Tábuas brutas e porcelanas finas*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 60a ed. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97696/96510>.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- PARANHOS, Kátia R (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. *Brecht: vida e obra*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O coronelismo numa interpretação sociológica*. In: FAUSTO, Boris. História geral da civilização brasileira. O Brasil republicano. São Paulo, Difel, 1975, t. III, v. 1, pp. 153-190.
- PIACENTINI, Ney. *Ensaio sobre Ensaios*. Revista ArtesESC (Porto Alegre), v. 01, p. 8-13, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/90406/docs/revista-artesesc-15-2014>
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O Senhor Puntilla e Seu Criado Matti: A Cordialidade Puntilliana*. In: Brecht e o teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- _____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

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

_____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas vocações*. 11ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

Artigo recebido para publicação em 09/05/2016
Artigo aprovado para publicação em 15/09/2016