

Arte e política no teatro “cepecista”

Carla Michele Ramos Torres¹

Resumo: O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes surgiu no cenário brasileiro em 1961 e sua atuação foi encerrada em 1964 quando ocorreu a instalação do regime ditatorial. A entidade por meio de suas teses e produções artísticas promoveu um intenso debate acerca da cultura popular e nacional, trazendo para os palcos a problemática social, política e econômica vivenciada nos governos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Por meio da análise das práticas do CPC da UNE é possível compreender as representações em torno da função da arte em uma época marcada por intensas agitações populares em prol de reformas na estrutura do país. Portanto, esse artigo pretende resgatar um momento particular da história da república brasileira sob o olhar dos artistas e intelectuais cepecistas que buscaram politizar a sociedade por meio do teatro.

Palavras-chave: Centro Popular de Cultura. União Nacional dos Estudantes. Arte popular. Arte nacional. Arte revolucionária.

Abstract: The Popular Center of Culture (PPC) of the Students' National Union (SNU) emerged in Brazilian scenery in 1961 and its performance was closed in 1964 when the dictatorial government was installed. The entity, through its theses and artistic productions, promoted an intense debate about popular and national culture bringing to the stages the social, political and economical problematics experienced during Juscelino Kubitschek's, Jânio Quadros' and João Goulart's governments. On analyzing the practices of the PPC of the SNU it is possible to understand the representations involving the function of arts in an epoch marked by huge popular inquietude in favor of renovations in the country. Therefore, this article aims to rescue an especial moment of the Brazilian Republic history under the eyes of artists and intellectuals of the PPC that tried to politicize the society through theater.

Keywords: The Popular Center of Culture. The Students National Union. Popular art. National art. Revolutionary art.

¹ Mestre em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Professora colaboradora do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Ciências Econômicas de Apucarana.

Teatro nacional e popular em pauta: a formação do CPC da UNE

Quando o homem do povo lhe pergunta: O que sou? O teatro popular só lhe dirá que ele é vontade revolucionária, querer premente de romper com as estruturas dadas.

Carlos Estevam Martins (março-1961)

É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular....Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, sátiro e revoltado como precisa ser o povo brasileiro.

Oduvaldo Vianna Filho (outubro-1962)

A formação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)² foi resultado da discussão em torno da arte nacional e popular, problematizada por artistas e intelectuais em publicações impressas³ em fins da década de 1950 e do processo de renovação da linguagem teatral ocorrido principalmente no interior do Teatro de Arena.

² O CPC foi o órgão cultural da UNE e atuou no cenário brasileiro entre os anos de 1961 e 1964. A organização possuía uma administração independente e um regimento próprio. As práticas culturais desenvolvidas foram financiadas por auxílios financeiros do Serviço Nacional de Teatro e do Ministério da Educação, por contratos de serviços e também de arrecadações oriundas da venda de suas produções artísticas.

³ Uma das publicações da época que serviu de veículo de comunicação para aqueles que desejavam debater sobre a realidade brasileira foi a Revista *Brasiliense* (1955-1964), edição bimestral na área de ciências humanas e sociais, dirigida por Elias Chaves Neto e Caio Prado Junior e sediada na cidade de São Paulo.

Em 1957, Hermilo Borba Filho⁴ revelou que o teatro se constituía numa arte popular desde sua origem e por sua finalidade, por ser elaborada para o público. Portanto, essa forma artística deveria expressar os anseios da platéia e o dramaturgo precisaria conquistar a alma do povo, incitando no público o interesse pela arte dramática. Sua proposta consistia em colocar essa arte no interior dos diversos segmentos sociais, buscando assim um teatro genuinamente brasileiro, uma arte que representasse a problemática da população em geral em torno de questões que chamassem a sua atenção, possibilitando assim uma identificação do povo com a encenação. Diante de tal proposta caberia ao artista uma postura diferenciada no espaço cultural:

Já não estamos mais na época da torre-de-marfim, na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento, às alegrias. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista é despertar a nacionalidade, expondo os problemas tristes ou os casos alegres sem subterfúgios⁵.

Borba Filho procurou exaltar a responsabilidade de uma relação mais direta entre artista e espectador. Não

⁴ Fundou o Teatro do Estudante em Recife no ano de 1945 e em 1958 o Teatro Popular do Nordeste. Militou com Paulo Freire no Movimento de Cultura Popular e foi editor da Revista *Movimento*.

⁵ BORBA FILHO, Hermilo. Um teatro brasileiro. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.12, p.180-188, Jul/Ago. 1957, p.181-182.

se estava falando ainda do “artista engajado” e da “instrumentalização da arte”, expressões bastante difundidas entre os críticos que analisaram as práticas culturais cepecistas. Faz-se referência à elaboração de propostas para formas artísticas que pudessem expressar noções de popular e nacional, lembrando que esses conceitos foram definidos de formas diferentes conforme o tempo e o espaço. O artista pressupõe a necessidade de um envolvimento do dramaturgo com aquilo que realmente representa o anseio e a necessidade da população, colocando-se nessa relação a questão da nacionalidade, esta aparece como uma consequência do posicionamento do autor teatral e não como ponto de partida.

Para Haroldo Santiago, colaborador da *Revista Brasiliense*, os anos finais da década de 1950 foram vistos como um momento de renovação teatral e definido pela busca de um teatro de pura expressão nacional, mas para popularizar essa arte seria necessário que os sindicatos e outras entidades representativas das classes operárias organizassem grupos teatrais e oferecessem espetáculos a preços mínimos. Chegou a afirmar que um teatro para ser nacional só poderia existir se apoiasse o proletariado na luta por sua emancipação humana, não apenas um teatro que abordasse questões sociais e relacionadas à realidade do povo, mas uma arte que estivesse ao lado das reivindicações da classe proletária⁶.

As discussões teóricas sobre arte popular e arte nacional emergiram das atividades em torno dos grupos amadores e estudantis que vinham ganhando força no cenário brasileiro, sobretudo a partir da atuação da Companhia Teatro de Arena de São Paulo que colocou em prática ações que expressavam uma nova forma de fazer teatro. Em 1955, com sede própria, essa companhia passou a realizar iniciativas que marcaram uma nova fase da dramaturgia brasileira e na busca de ampliar contatos com outras atividades culturais, ocorreu sua ligação com o grupo amador Teatro Paulista de Estudantes (TPE). A partir dessa fusão, atores em início de carreira como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho passaram a fazer parte do elenco efetivo, assumindo a administração do departamento de publicidade do Arena. A presença desses dois jovens contribuiu para que essa companhia se tornasse, na época, um referencial às diversas experiências teatrais que desejavam popularizar a arte dramática entre a população brasileira. Para Guarnieri o “teatro começou a aparecer como uma possibilidade de organização, um meio de organização nas escolas e nas faculdades. Através do teatro se procuraria discutir a questão social”⁷.

A atuação teatral foi apresentada por Guarnieri como um meio de organização dos grupos sociais, uma vez que o teatro passava a ser compreendido

⁶ SANTIAGO, Haroldo. Teatro e nacionalismo. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.27, p.186-189, Jan./Fev. 1960.

⁷ BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.227-228.

como espaço de discussão da realidade brasileira. A sua contribuição primeira à dramaturgia nacional foi a elaboração da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, texto criado dentro das discussões do Arena e que num certo sentido determinou o rumo dos acontecimentos posteriores dessa companhia⁸ e até mesmo do teatro brasileiro. Após a estreia da peça em 22 de fevereiro de 1958, Paulo Alves Pinto destacou que ela tivera um especial sabor para os marxistas, pois recolocava a “velha e discutida tese da obra de arte servindo a revolução”⁹. Acrescentou ainda, que a qualidade da obra possibilitaria a afirmação de uma intelectualidade artística de esquerda com real valor, sugerindo sua encenação aos operários, pois em sua visão, estes seriam os reais protagonistas da obra.

A temática social abordada por Guarnieri na peça citada e o seu sucesso no Teatro de Arena provocaram um novo ânimo no espaço artístico brasileiro. Um autor brasileiro, falando de uma questão nacional, com uma linguagem que se identificava com a região abordada e que não utilizava um discurso panfletário e extremista - ao contrário, deixava o público conhecer as razões dos dois mundos em contrastes¹⁰. Por isso a peça

foi vista pelos críticos da época como um marco da renovação teatral brasileira. Para Magaldi, o clima de euforia trazido pelo êxito da peça apressou a criação de seminários¹¹ em São Paulo, no qual questões relacionadas à dramaturgia nacional foram discutidas.

O impacto da peça de Guarnieri na produção do Teatro de Arena mostrou que era preciso apostar no autor brasileiro e buscar no cotidiano do povo a inspiração artística, enquanto as discussões realizadas nos seminários de dramaturgia favoreceram o trabalho dos artistas em torno de um teatro que abordasse questões vivenciadas pelas diversas classes sociais. Falar sobre o Brasil, encenar as aspirações populares e criar um repertório voltado para as questões sociais tornou-se, portanto, meta de artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Francisco de Assis.

Ainda em 1959, Guarnieri ressaltou dois fatores que incentivaram os artistas a valorizar as temáticas nacionais em suas obras: o primeiro, oriundo do desejo do público em assistir peças que falassem da realidade brasileira, dos problemas que vivenciava, ou seja, daquilo que era sensível ao povo; e o segundo seria decorrente da criação da lei “dos dois por um”, que determinava a apresentação de

enquanto Tião preocupado com o futuro da sua esposa e do bebê, que estava por vir, resolve furar a greve contrariando a opinião de seu grupo.

⁸ LIMA, Mariângela Alves. História das idéias. *Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura DAC- FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, n.24, Out. 1978, p.44.

⁹ PINTO, Paulo F. Alves. Eles não usam black-tie, peça de Gianfrancesco Guarnieri. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.16, p.179-182, Mar./Abr. 1958, p.181.

¹⁰ A peça *Eles Não Usam Black-Tie* possui como temática principal o conflito entre o pai Otávio e o filho Tião. O pai defensor da greve, sem medo de perder o emprego, coloca a ação em defesa dos interesses coletivos,

¹¹ Os seminários de dramaturgia tiveram início em 1958 e discutiam questões práticas e teóricas do teatro, além de temas específicos da arte teatral brasileira. Ver: MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense. 1984.

um texto nacional após a montagem de dois textos estrangeiros, obrigando as companhias formais a abrirem espaços para novos autores brasileiros.

Em relação aos autores da época, Guarnieri propunha que lutassem contra os empecilhos trazidos pela imaturidade, procurando uma definição mais específica em suas obras. O artista deveria se definir como homem, elemento da sociedade e participante ativo em suas lutas, vivendo os problemas de seu povo, aderindo assim às reivindicações do proletariado. Essas condições seriam essenciais para alguém que pretendesse escrever com sinceridade e justeza sobre o povo. Mas não adiantaria somente conhecer e conviver com o povo, retratando no palco suas situações e seus anseios, era preciso renovar o público teatral, sair em busca de novas plateias, atingir as grandes massas e habituar o povo brasileiro a assistir espetáculos. A conquista de um teatro popular deveria ser feita no terreno político, uma vez que a dramaturgia consistia em:

Fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e na, prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro¹².

¹² GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Brasileira*, São

Podemos identificar nas falas de Guarnieri, quando se refere à definição do artista como participante ativo das lutas sociais, a influência da experiência como militante nas entidades estudantis antes da sua efetivação no elenco do Teatro de Arena. O fato de ter se dirigido ao teatro não o fez abandonar as aspirações que carregava enquanto líder estudantil; ao contrário, o que proporcionou sua ida ao campo cultural foi justamente a determinação de atuar no cenário político via espaço cênico. Por isso sua identificação com as reivindicações do proletariado e das massas exploradas, servindo, por meio, da arte às forças progressistas.

Dos participantes mais antigos do grupo, três estavam “em permanente movimentação, organizando outros grupos de teatro: Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier”¹³. Para Xavier o contato com as reais condições brasileiras, como a desigualdade social, a fome, a mortalidade infantil e outros problemas funcionaram como motivação para colocar a arte a serviço da revolução e a partir daquele momento, os artistas da companhia teatral do Arena teriam compreendido que a função do artista era acima de tudo uma função política.

Vianinha após quatro anos de atuação no Teatro de Arena criticou a atuação da companhia, relatando que a mesma não exigia uma relação entre o

Paulo: Brasiliense, n.25, p.121-126, Set./Out., 1959, p.126.

¹³ LIMA, Mariângela Alves. História das idéias. *Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura DAC- FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, n.24, Out. 1978, p.49.

teatro e o espectador. Visto, pois, como uma confraria, o Arena não conseguia interagir, dessa forma, com a esfera política e administrativa brasileira. Era necessário, portanto, ir muito além da representação de temas nacionais, proporcionando ao homem uma consciência geradora de intervenção no meio social, mas para isso era de fundamental importância a ligação com entidades que poderiam facilitar e ampliar o círculo de ação do teatro, comprometida com a sociedade como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os sindicatos e o Partido Comunista. Na concepção do artista esse contato auxiliaria as reformas na estrutura do teatro brasileiro, uma vez conservada a autonomia de cada grupo¹⁴.

No início da década de 1960 estava crescendo nos círculos intelectuais e artísticos a ideia de ampliar os espetáculos às grandes massas e para alcançar tal objetivo os jovens artistas acreditavam que era preciso incentivar a dramaturgia nacional e valorizar temas que estivessem condizentes com a realidade dos setores populares¹⁵. O Centro Popular de Cultura foi uma organização, constituída a partir da renovação da dramaturgia brasileira, do crescimento de grupos que defendiam perspectivas artísticas de cunho popular e da efervescência política de vários setores sociais que emergiram no país nesse período.

Para Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins, o CPC nasceu e se estruturou durante os ensaios da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*¹⁶, em 1961. Logo, não teria surgido dos projetos da União Nacional dos Estudantes, o que não despreza o fato das agitações estudantis em torno de reformas estruturais terem tido um peso significativo na sua formação. Em fevereiro de 1974, Vianinha numa entrevista concedida a Ivo Cardoso relatou o surgimento do CPC dentro da perspectiva que ele preconizava para a arte e a atuação do artista:

O Centro Popular de Cultura nasceu em 1960, quando foi feito um espetáculo chamado *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, que era um texto meu dirigido pelo Francisco de Assis, com música de Carlos Lyra. Em torno desse espetáculo, o Francisco de Assis, que era o diretor, mobilizou artistas plásticos, cientistas sociais, que davam aula para o elenco, mobilizou músicos, pesquisa, e então um pouco em torno disso, todos os intelectuais, se reconheceu a necessidade de estender e de divulgar, de horizontalizar a cultura, de levá-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, das suas organizações. A necessidade de modificações estruturais na sociedade brasileira. Esses intelectuais, de alguma

¹⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro-televisão-política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.66.

¹⁵ Essas idéias estão presentes nos seguintes textos: GUARNIERI, 1959; VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *Revista Movimento*, n.6, Out. 1962.

¹⁶ Na peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, Vianinha utilizou recursos narrativos (coros, personagens, slides e música) para mostrar a história de um operário que resolve sair para descobrir a origem do lucro. Compreendendo a razão das condições de trabalho da classe operária, por meio do conceito da mais-valia esse operário resolve partilhar seu conhecimento com os demais trabalhadores, que passam a se organizar para mudar aquela realidade.

maneira, acharam que deviam se incorporar a essa luta, levando a esses setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais, desde a informação social, desde o estudo social, até as manifestações artísticas, teatro etc... A idéia era essa. A mobilização era sempre permanentemente feita em torno disso. Passava a ter inclusive o objetivo de atingir o camponês¹⁷.

Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, relatou que a formação do grupo cepecista se desdobrou de “uma discussão dentro do teatro de Arena, quando de uma temporada no Rio de Janeiro em que se encenavam peças como *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba F.C.*”¹⁸. Esse conflito ocorreu devido à insatisfação com o tipo de público alcançado pelas atividades do Arena. Nesses termos, fica claro que o CPC foi criado num momento em que a cultura popular estava sendo extremamente debatida no meio intelectual e artístico. Período este em que várias entidades, como o Teatro do Estudante e o Teatro de Amadores de Pernambuco, o Teatro Popular do Nordeste, o Movimento de Cultura Popular, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, realizavam ações teatrais voltadas às questões políticas emergentes no país. Esses grupos, direta ou indiretamente, buscavam realizar atividades que expressassem as aspirações do povo brasileiro, que elevassem a consciência deste e que

pudessem auxiliar na luta por transformações. Sendo assim, pode-se concluir que CPC da UNE foi um desdobramento do movimento teatral pautado no debate da cultura nacional e da cultura popular, iniciado nos anos finais de 1950.

É preciso salientar que as propostas culturais cepecistas estavam intimamente relacionadas ao contexto político e social da época, marcado por reivindicações de diferentes setores e por uma trama de interesses econômicos. Pois no que diz respeito ao cenário político brasileiro, o projeto econômico¹⁹ assumido pelo governo de Juscelino Kubitschek, entre os anos de 1956 e 1960, acelerou em nosso país um processo de transformações com importantes desdobramentos na conjuntura social dos anos iniciais da década de 1960. O favorecimento desse governo à entrada de capitais estrangeiros introduziu mudanças na economia nacional, bem como maior dependência do capital externo, provocando a insatisfação de setores nacionalistas. Vale destacar que a sucessão presidencial e o curto mandato de Jânio Quadros aceleraram a politização das organizações estudantis, operárias e camponesas que alcançaram o auge no ano de 1964, com a proposta das reformas de base lançada pelo presidente João Goulart.

¹⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, 1983, p.174.

¹⁸ MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC (depoimento). *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n.3, 1980, p77.

¹⁹ Juscelino Kubitschek tomou-se presidente do Brasil em 1955, elaborou o Plano de Metas que previa investimentos nas áreas de energia, transporte, alimentação, educação e indústria de base. Por meio do slogan “50 anos em 5” pretendia num único mandato trazer o desenvolvimento para o país, privilegiando essencialmente a industrialização.

Representações e práticas no setor teatral do CPC da UNE

Entre os anos de atuação (1961-1964) a entidade cepecista criou diversos setores artísticos promovendo atividades culturais em bairros, sindicatos e universidades, as quais tinham como objetivo a formação, criação e a divulgação de uma cultura de valores populares²⁰. A proposta era levar arte e informação ao povo, de modo que pudesse favorecer a ampliação dos seus conhecimentos diante da realidade brasileira. As diversas atividades realizadas pelo CPC da UNE, bem como as teses e as produções dos seus integrantes, procuraram estimular, nos mais variados setores sociais, a capacidade de avaliarem a realidade brasileira, o funcionamento da sociedade e os elementos que os mantinham em condições desfavoráveis. Por meio de atividades artísticas e informativas a entidade cepecista pretendia despertar no povo a lucidez política e a finalidade não era levar consciência, mas arte e conhecimento provocando uma postura mais crítica por parte da população²¹.

O primeiro departamento criado pelo CPC da UNE foi o teatral, até porque os fundadores da entidade – Odu-

valdo Vianna Filho e Francisco de Assis – possuíam experiências nessa área. No final de 1961, Eduardo Mendível Peláez, remetia a uma coluna de jornal uma matéria destacando as atividades teatrais que o grupo estava realizando.

Este setor iniciou suas atividades com a encenação da peça “Eles não usam black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri, no sindicato dos rodoviários a 3 de dezembro último – alcançando grande sucesso entre os sindicalizados daquela entidade.

Dentro da característica itinerante que o CPC pensa dar a todas as suas atividades esta peça também foi levada no subúrbio de Campo Grande nos dias 9 e 10 dos correntes e está previsto em nosso calendário a sua encenação no sindicato dos bancários nos dias 19 e 20, na faculdade de direito dia 21, em São João do Meriti nos dias 26 e 27 e no sanatório de Curicica, no dia 30 – todas elas neste mês. No mês de janeiro, dia 7 no Ginásio Meritiense, dia 10 sindicato do Gás, dia 12 em Macaé est. Do Rio. Assim mesmo, encontra-se em fase adiantada de ensaio a peça “Miséria ao alcance de todos” que é uma tentativa de, por meio de um mural constante de cenas genéricas, fixar o imperialismo como sistema político, econômico e cultural²².

O CPC da UNE no início de suas ações, assumia a defesa de uma arte com características populares, uma arte voltada às classes menos favorecidas. Levantar a peça *Eles Não Usam Black-Tie* aos

²⁰ Essa definição encontra-se num documento do Centro Popular de Cultura, intitulado Ofício nº17/61 de 12 de dezembro de 1961, texto no qual a entidade solicita ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro uma verba de Cr\$100.000,00 (cem mil cruzeiros) para compra de material cênico e transporte do mesmo. O documento é assinado por Aldo S. Arantes (presidente da UNE) e por Francisco Nelson Chaves (diretor executivo do CPC da UNE).

²¹ Relatório do CPC. In: BARCELLOS, 1994, p.441-456.

²² PELÁEZ, Eduardo Mendível. *Matéria sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*. Rio de Janeiro. 1961.

sindicatos, faculdades, subúrbios e até a um sanatório representava a expansão do teatro entre aqueles que, financeiramente, não teriam condições de se dirigir a uma casa de espetáculo. Sobre a peça de Guarnieri, Peláez não salientou o objetivo de suas encenações entre os grupos citados, mas em relação à peça *Miséria ao Alcance de Todos* destacou que a intenção era fixar a luta contra o sistema imperialista no campo político, econômico e cultural. O teatro proposto, portanto, deveria informar, produzir conhecimento e entendimento sobre a realidade brasileira num momento marcado pela euforia das associações que defendiam a luta anti-imperialista.

No que diz respeito às concepções ideológicas, os membros cepecistas identificavam-se com duas teorias institucionais e estas marcaram profundamente suas práticas e suas representações culturais. A primeira é a concepção do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que discutia a situação política do país e buscava se organizar por meio de alianças entre diversos grupos sociais. Para Luís Carlos Prestes, membro desse partido, a situação do país em 1960 “caracteriza-se pelo choque cada vez mais agudo entre as correntes nacionalistas e populares e os grupos entreguistas e retrógrados que servem ao capital monopolista dos Estados Unidos”²³.

O PCB destacava o antagonismo en-

tre aqueles que defendiam os interesses nacionais e populares e os que estavam a serviço do imperialismo estadunidense. Esse discurso esteve presente na peça teatral cepecista, *Brasil-Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Nela o autor enfatizou os interesses dos Estados Unidos da América na produção de petróleo no Brasil; a luta de um empresário brasileiro em defender os interesses da Petrobrás; os conflitos entre o PCB e um partido de esquerda de tendência cristã; e as divergências entre Diógenes, comunista filiado há vinte anos, e seu filho Espártaco, defensor de uma postura mais aberta do partido.

Na peça, acima citada, o personagem Lincoln, representante da Esso no Brasil, desempenha o papel do imperialismo estadunidense. O mesmo defende o desaparecimento lento e gradual da Petrobrás, quando afirma “Somos nós que temos o poder político em mais da metade do mundo”²⁴ e pretende mostrar a Vidigal, empresário brasileiro contrário as irregularidades que se processavam na produção petrolífera nacional, que sem os empréstimos dos EUA, o Brasil ficaria atrelado ao povo faminto e desesperado.

O dramaturgo também destacou que a ação imperialista no território brasileiro contava com a ajuda de setores nacionais como o governo, representado pelo Presidente da República, e organizações bancárias, neste caso o personagem é Prudente, presidente do Banco do

²³ PRESTES, Luís Carlos. Os comunistas e a sucessão presidencial. *Novos Rumos*, 04 a 10/09/1959. In: CARONE, Edgard. *O PCB. (1943 a 1964)*. Volume II. São Paulo. Difel, 1982, p.202-203.

²⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Brasil-Versão Brasileira*. In: PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p.262.

Brasil. Espártaco, operário comunista que trabalha na fábrica de Vidigal, ao se dirigir ao público aponta:

A Comissão de Inquérito saiu, sim senhor. Foi bom. Mostrou a mão do americano em todo o lugar, enforcando a gente. Americano em todo lugar. Dono do Brasil, Nossa Senhora.... Brasileiro não é só nascer no Brasil não. Brasileiro é ser explorado. A nova linha do Partido estava certa, certa. Todo mundo tem conta pra ajustar com americano. E a gente trabalhando mais e ganhando menos²⁵.

As palavras do personagem Espártaco, proferidas diretamente para a plateia, denunciam que os EUA são os donos do Brasil e atuantes em diversos setores. O enforcamento, citado pelo personagem Espártaco, está colocado no sentido de demonstrar os operários estrangulados e submetidos às piores condições por causa dos interesses externos.

A segunda concepção ideológica presente nos discursos cepecistas, principalmente aqueles proferidos por Carlos Estevam Martins²⁶, advém do ISEB, instituição que contribuiu para fomentar a teoria nacional-desenvolvimentista²⁷. Os *isebianos* nem sempre comungavam da mesma ideologia, mas o que os identificavam era o fato de perceberem uma contradição entre nação e anti-nação no

interior da sociedade brasileira, ou seja, grupos que defendiam os interesses do país (burguesia nacional e proletariado) e grupos relacionados aos interesses do imperialismo (burguesia industrial e setores ligados à estrutura colonial). Portanto, ao construírem uma teoria do Brasil, esses intelectuais retomaram a temática da cultura brasileira, imprimindo-lhe novas questões²⁸.

O conceito de alienação presente nas teorias dos intelectuais do ISEB permitiu a defesa de um trabalho voltado para a conscientização nacional, neste sentido a cultura passou a ser vista como um espaço em que a politização poderia ser processada. Esse conceito também colaborou para que intelectuais e artistas passassem a repensar sobre o papel político de suas atividades.

Segundo Martins o teatro popular deveria apresentar o petróleo e o aço, os partidos políticos e as associações de classe, os índices de produção e os mecanismos financeiros, permitindo que o homem do povo se transformasse em vontade revolucionária, capaz de romper com as estruturas vigentes. Em suma, o objetivo era proporcionar ao povo um maior entendimento sobre a realidade social, pois a partir dessa transmissão de ideias o público se conscientizaria e lutaria por mudanças. O popular, para ele, passou a representar a busca pela transformação e pela libertação daqueles que estariam subordinados ao sistema de

²⁵ Ibid., p.293.

²⁶ Antes de ser integrante do Centro Popular de Cultura, Martins era auxiliar de Álvaro Vieira Pinto no ISEB.

²⁷ Dos intelectuais que constituíam esse centro de estudos estavam Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Cândido Mendes, Álvaro Vieira Pinto, Miguel Reale e Sérgio Buarque de Holanda.

²⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.46.

opressão ditado por uma minoria elitista, defensora do imperialismo.

O teatro popular ao apresentar o homem limitado e determinado pelo envolvimento das circunstâncias adversas, opera no sentido de produzir, na consciência coletiva, uma transfiguração de inestimável valia. Dirigindo-se a investigar, analisar, devassar o mundo objetivo, o teatro popular inculcará no espectador uma compreensão radical nova: a descoisificação de exterioridade, a dissolução da naturalidade das coisas²⁹.

Para o primeiro presidente cepecista, a arte teatral deveria levar o espectador a compreender com mais clareza o funcionamento da sociedade e os fatores que geram uma determinada estrutura sócio-econômica. Assim, o teatro é compreendido como um meio de comunicação e por meio de sua utilização seria possível denunciar situações, problematizar questões e incitar mobilizações. Essa concepção artística esteve presente nos textos teóricos elaborados por esse intelectual, bem como em suas peças teatrais, enquanto membro do CPC da UNE.

Em *A Vez da Recusa*, Martins critica o sistema imperialista logo no prefácio da peça. Certamente, na pretensão de que já em um primeiro momento os espectadores pudessem identificar que o Brasil era um país explorado por nações mais ricas há 460 anos. Enquanto o coro canta o hino da independência brasilei-

ra, o Americano avança em sua direção proferindo “Thank you. Pay me. Pay me. Thank you, thank you. Now you have liberty. Now you have liberty. Come on. Sing with me. Everybody singing”³⁰, no sentido de enatizar a “falsa” liberdade do povo brasileiro. O coro fica assustado ao perceber que o Americano está se aproximando e o medo é demonstrado na mudança no tom de voz da canção. Esta ação demonstra a autonomia brasileira ameaçada diante do personagem Americano, que na peça representa o imperialismo.

Para um intelectual defensor de uma arte mobilizadora não era de estranhar a utilização de instrumentos cênicos capazes de incitar um posicionamento mais crítico por parte dos espectadores, por isso após a denúncia por meio de projeções de slides, logo o discurso em prol da ação.

- Estamos há cinco séculos nesse país de coisas velhas.
- Cansamos de implorar.
- Depois de tantos séculos creio que há de vir a vez da recusa.
- Um dia, nós oprimidos, lutaremos.
- Coro (e se lutarmos venceremos.)
- Em nossas mãos as nossas enxadas se transformarão nos fuzis da nossa redenção³¹.

Os slides apresentam ao espectador o despertar daqueles que recusam continuar observando um Brasil colonial, feudal e capitalista. Ao afirmar que a redenção estaria “em nossas mãos”, o autor

²⁹ ESTEVAM, Carlos. Teatro popular. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 19 Mar. 1961.

³⁰ MARTINS, Carlos Estevam. A vez da recusa. In: PEIXOTO, 1989, p.141.

³¹ *Ibid.*, p.143.

direciona a platéia a responsabilidade da luta. É possível perceber que, entre os slides, o autor da obra apresenta a solução para a transformação daquela realidade, a fala do Coro, portanto, é o caminho que deve ser tomado pelo público, que no caso dessa peça foi basicamente estudantil. Na frase “e se lutarmos venceremos” o resultado da organização possibilitaria a vitória, e neste sentido a militância se faz necessária e urgente para os que desejam acabar com os séculos de miséria e opressão.

Em relação à função teatral e sua estética a dramaturgia do CPC foi marcada por duas influências alemãs desenvolvidas no início do século XX³². Fernando Peixoto chegou a afirmar que a “noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos”³³.

O teatro proletário, no sentido atribuído por Piscator era o teatro que não pretendia proporcionar entretenimento e sim uma propaganda consciente. Isso significa utilizar a peça teatral para fazer política e com base nesse princípio é que podemos compreender a presença da influência piscatoriana em obras como os autos (*Auto do Cassetete*, *Auto dos 99%* e *Auto do Relatório*) e nas peças como *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins, *Não tem Imperialismo no Brasil* de Augusto Boal e *O Petróleo Ficou Nosso* de Armando Costa, encenados em praças

públicas, congressos estudantis e organizações sindicais, buscando denunciar a prática do imperialismo, os problemas da universidade e da sociedade em geral.

Enquanto participou do CPC da UNE, Martins defendeu que era preciso priorizar a mensagem em detrimento da forma estética, era uma luta constante, revelou o cepecista, pois o “pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético”³⁴. Em relação às teorias estéticas chegou a expressar-se nos seguintes termos:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: “Nada de Brecht por aqui”. Quer dizer, nós tínhamos tanta auto-confiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível³⁵.

Como o setor teatral do CPC da UNE era composto na maioria por artistas, ou por jovens com pretensão de atuarem nessa área, a questão da estética tornou-se uma referência para aqueles que desejavam aprimorar conhecimentos em relação ao teatro. Essa questão permitia que os artistas lançassem o teatro dentro da problemática social, questionando assim a perspectiva, defendida principalmente por Martins, de que o teatro deveria ser usado somente como

³² As duas influências foram a dramaturgia de Erwin Piscator e Bertolt Brech.

³³ BARCELLOS, 1994, p.203.

³⁴ Ibid., p.90.

³⁵ MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC (depoimento). *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo: Kairós, 1980, p.81.

instrumento de pedagogia política. Para Fernando Peixoto, no decorrer de suas práticas culturais a entidade cepecista passou a repensar o teatro a partir das concepções de Bertolt Brecht:

Quando Brecht chegou, começou a nos problematizar, já que ele propunha um teatro político oposto a esse. Brecht não colocava como norma a agitação, o esquematismo. Ao contrário, exigia aprofundamento...Brecht instaurou a questão da dúvida, da reflexão com a platéia, da relação produtiva e crítica entre palco e platéia não mais cenocrática (de uma sendo superior à outra), mas de igual para igual, dialética³⁶.

Oduvaldo Vianna Filho, membro ativo do setor teatral cepecista, já apresentava uma admiração pelo trabalho de Bertolt Brecht, pois acreditava que este era consciente de suas responsabilidades, por fazer um teatro ético. Sartingen aponta que “não é o material temático de Brecht o que em primeira linha interessa a Oduvaldo Vianna Filho, mas as idéias sobre construção e concepção dos diálogos, cenas e episódios”³⁷. A influência de Brecht nas formulações teóricas de Vianinha enquanto integrante do CPC da UNE pode ser evidenciada em seu texto *Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo*, no qual destacou que não há que, “em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do

real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar”³⁸.

Ao se aproximar das concepções da estética teatral de Brecht a produção de Vianna, no caso a peça *Brasil- Versão Brasileira*, traz além da denúncia de problemas sociais a reflexão mais profunda de dilemas políticos, como as diferentes posições dos partidos frente a luta anti-imperialista e as divergências internas nas agremiações partidárias. O conflito entre o pai Diógenes, ligado à linha tradicional do partido comunista e que não acreditava em uma possível aliança do operariado com a classe burguesa e o seu filho Espártaco, representante da nova linha que aponta a possibilidade de ligação dessas duas classes demonstra a capacidade do teatro de questionar a própria força que se dizia revolucionária.

Diógenes: - Sou contra. Sou contra... Isso é baboseira. Sou contra essa nova linha do Partido. Eu lutei toda a minha vida e agora o Partido vem me dizer que patrão e operário são aliados? Então sou um merda. Pensei que havia luta de classe.

Espártaco: - Nós vamos fazer uma greve. Isso é luta de classe ou não? Mas não pode esquecer que tem um inimigo principal, que está apodrecendo o Brasil inteiro. Precisa é tirar o americano daqui. Se burguês quer tirar americano também, pode vir. Eu quero é um Brasil novo. Já. Amanhã³⁹.

³⁶ BARCELLOS, 1994, p.203-204.

³⁷ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.244-245.

³⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981, p.13.

³⁹ Id. *Brasil-Versão Brasileira*. In: PEIXOTO, 1989, p.299-300.

Na resolução política dos comunistas elaborada em dezembro de 1962 os militantes fizeram um balanço da política brasileira e concluíram que a burguesia ligada aos interesses nacionais era favorável às reformas, mas de uma maneira limitada e sem excluir concessões ao imperialismo. “Embora suas posições não importem na eliminação efetiva desses fatores de atraso do País e não tenham caráter revolucionário, levam este setor da burguesia a chocar-se com o imperialismo e as forças reacionárias”⁴⁰ (PCB, 1962 Apud CARONE, 1982, p.250). Esta contradição é vista pelos comunistas como elemento marcante de sua política conciliadora e fator que determinava sua incapacidade de liderar uma luta revolucionária.

Diante do exposto, Vianinha coloca uma trama na peça que está relacionada aos posicionamentos do PCB diante das alianças a favor do nacionalismo e da democracia, questões centrais enfocadas nos documentos do partido. Para esse dramaturgo a arte representava o conjunto da manifestação do povo, portanto, nada mais natural do que colocar no palco uma questão relacionada às suas experiências.

No CPC da UNE o teatro suscitava tanto discussões acerca do uso da arte como meio de levar informações, por isso à valorização da mensagem em detrimento da forma, e a arte como expres-

são das classes populares, a serviço de seus interesses, portanto, a importância dada ao estético. Para Piscator a cena teatral deveria ser colocada a partir dos interesses revolucionários, sendo assim, a mensagem contida nas peças ganhava grande dimensão com o intuito de provocar ações políticas. Na concepção de Brecht, o conteúdo e a estética eram inseparáveis e a conclusão da temática encenada fica a cargo do público. Embora essas diferenças tenham marcado as práticas cepecistas, é possível estabelecer em algumas obras elementos desses dois dramaturgos.

O CPC da UNE propôs, na pessoa de alguns de seus integrantes, depois de dois anos e meio de “experiência”, fortalecer a ideia que norteou as discussões entre intelectuais e artistas nos anos finais da década de 1950 e que fez emergir esse grupo no cenário cultural brasileiro. O trabalho de criar núcleos de cultura popular em lugares de concentração populacional permitia que os artistas produzissem ao lado do povo, privilegiando suas necessidades e seus conhecimentos, visando à organização cultural e política feita pela própria comunidade⁴¹.

Para o dramaturgo Vianinha o CPC da UNE, antes de ter sido colocado na ilegalidade, já tinha assumido a posição de conceitualizar a obra de arte, deixando de aceitar o dilema que frequentemente estava em pauta – para que houvesse mensagem não seria possível fazer arte.

⁴⁰ PCB. Os comunistas e o governo de Jânio Quadros (10-03-1961). In: CARONE, Edgard. *O PCB (1943 a 1964)*. Volume II. São Paulo: Difel, 1982, p.250.

⁴¹ RELATÓRIO DO CPC. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.441-456.

Afirmava que o momento exigia um debate com o público e que dessa interação artista e povo deveria ocorrer o aprimoramento do instrumento de comunicação, pois teatro popular naquele instante só existia enquanto um teatro que estava falando a linguagem do povo, enfocando os problemas coletivos⁴².

O Centro Popular de Cultura atuando no espaço brasileiro, por meio de suas peças de cunho político, marcou significativamente o contexto social dos anos iniciais da década de 1960. Sua produção reveste-se de representações acerca do *nacional* e do *popular*, do dilema entre *arte do povo* e *arte para o povo* e por fim do papel da chamada *arte revolucionária*. Esse debate colaborou para se pensar e construir uma cultura genuinamente brasileira, permitindo o aparecimento de diversas experiências no campo da cultura popular.

As práticas cepecistas só podem ser analisadas à luz de sua época, pois elas procuraram retratar a fome, as cátedras universitárias, os conflitos partidários, as teorias revolucionárias, o encargo tributário, a dependência estrangeira, o descaso do governo frente aos empreendimentos nacionais, o analfabetismo, a ausência de consciência política, a educação retrógrada e muitas outras vivências do povo brasileiro. Por meio de suas ações é possível compreender um período em que a utopia consistia em politizar as massas populares pela arte, sonho este impedido pela instalação da ditadu-

ra militar em 1964. As representações constituídas pelo CPC da UNE, no que diz respeito ao papel da arte, revelam um momento curto e ao mesmo intenso da nossa república em que arte e política estabeleceram diálogos de reivindicação e resistência, estimulando a consolidação do teatro nacional e a participação ativa do sujeito na construção de sua história.

Referências bibliográficas

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BORBA FILHO, Hermilo. Um teatro brasileiro. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.12, p.180-188, Jul./Ago. 1957.

ESTEVAM, Carlos. Teatro popular. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 19 Mar. 1961.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.25, p.121-126, Set./Out. 1959.

LIMA, Mariângela Alves. História das idéias. *Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura DAC- FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, n.24, p.30-63, Out. 1978.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense. 1984.

⁴² VIANNA FILHO, 1981, p.15.

- MARTINS, Carlos Estevam. A vez da recusa. In: PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p.137-248.
- MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC (depoimento). *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n.3, p.77-82, 1980.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PCB: Os comunistas e o governo de Jânio Quadros (10-03-1961). In: CARONE, Edgard. *O PCB (1943 a 1964)*. Volume II. São Paulo. Difel, 1982, p. 234-244.
- PELÁEZ, Eduardo Mendivil. *Matéria sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*. Rio de Janeiro. 1961.
- PINTO, Paulo F. Alves. Eles não usam black-tie, peça de Gianfrancesco Guarnieri. *Revista Brasiliense*. São Paulo: Brasiliense, n.16, p.179-182, Mar./Abr. 1958.
- PRESTES, Luís Carlos. Os comunistas e a sucessão presidencial. Novos Rumos, 04 a 10/09/1959. In: CARONE, Edgard. *O PCB*. (1943 a 1964). São Paulo: Difel, 1982, p.202-209. Volume II.
- RELATÓRIO DO CPC. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.441-456.
- SANTIAGO, Haroldo. Teatro e nacionalismo. *Revista Brasiliense*, São Paulo: Brasiliense, n.27, p.186-189, Jan./Fev. 1960.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Brasil-verão brasileira. 1962. In: PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p.249-317.
- _____. Do Arena ao CPC. *Revista Movimento*, n. 6, Out. 1962.
- _____. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro-televisão-política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.174-187.
- _____. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro-televisão-política*. São Paulo: Brasiliense: 1983, p.65-80.
- _____. Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981, p.13-15.