

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LUCAS PIRES DOS SANTOS

O TEATRO DOS CPCS DA UNE (1961-1964): a busca por uma cultura popular  
entre as formas e os conteúdos da luta de classes

Porto Alegre

2022

LUCAS PIRES DOS SANTOS

O TEATRO DOS CPCS DA UNE (1961-1964): a busca por uma cultura popular  
entre as formas e os conteúdos da luta de classes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Licenciado em teatro.

Orientador: Prof.<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Balestreri Nunes

Porto Alegre

2022

LUCAS PIRES DOS SANTOS

O TEATRO DOS CPCS DA UNE (1961-1964): a busca por uma cultura popular  
entre as formas e os conteúdos da luta de classes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de  
Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a  
Obtenção do grau de Licenciado em teatro.

Porto Alegre, 24 de outubro de 2022

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> SILVIA BALESTRERI NUNES  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

---

Prof. Dr. MESAC ROBERTO SILVEIRA JÚNIOR  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ADRIANA JORGE LOPES MACHADO RAMOS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

### CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Lucas Pires dos

O Teatro dos CPCs da UNE (1961-1964): a busca por uma cultura popular entre as formas e os conteúdos da luta de classes / Lucas Pires dos Santos. -- 2022.

32 f.

Orientadora: Silvia Balestreri.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Licenciatura em Teatro, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. CPC UNE. 2. Teatro político. 3. Agitprop. 4. Teatro épico . I. Balestreri, Silvia, orient. II. Título.

Dedicatória. . .

Dedico o presente trabalho primeiro a minha mãe, árdua guerreira que me guiou com sua força para que hoje pudesse estar completar mais essa etapa da minha vida.

Dedico aos meus camaradas, que compartilham comigo a construção de uma vida que valha a pena ser vivida, sem opressão, nem exploração.

Dedico aos meus professores, que nas greves do ensino básico me encantaram para os caminhos da licenciatura.

Também aos meus professores da graduação, crucias no meu processo de desenvolvimento.

Aos meus amigos e colegas de departamento, dos quais muitos já me preenchem de saudades. Alguns que carrego pela vida, e que pretendo continuar carregando. Ale, Ana Pessoto, Giovana, Pamela, Aterna, Gaby, Esly. . . e tantos outros. Amo vocês.

Mas dedico, em especial, para o gigante que é a classe trabalhadora. Da qual eu sei que a ela o mundo pertence. Da qual me filio. A única classe que carrega as partículas do futuro da humanidade.

## **AGRADECIMENTOS**

Este processo foi sem dúvidas complicado. Imersa no produtivismo acadêmico, as vezes duvidamos completamente do sentido de estar fazendo algo, ao que serve, para quem serve. A essa postura questionadora, sinto que toma este ensaio até o fim. E que bom que o faz, senão não seria eu. Quero que sirva para me armar. Para armar outros. Das lutas e experiências do passado para se preparar para o futuro. Quero um teatro que sirva para a revolução, portanto, que precisa ser livre, que é envolto em busca. É desse sentimento que me revisto nesse momento.

Agradeço. Agradeço e Agradeço.

Agradeço até aqui pela minha própria vontade de ver as coisas com os olhos bem abertos, não que fosse apenas um triunfo individual, mas uma necessidade que me toma neste momento. Agradeço a minha orientadora, que acreditou em minhas ideias. Agradeço aos estudos. A cada palavra que li. A cada experiência que revisei.

Agradeço aos que leram esse texto. E espero acompanhar cada um de vocês nesta leitura.

A vida é de certa forma não dramática. Ela não conhece sim ou não, branco ou preto, tudo ou nada.

*Brecht, Die Judith von Shimoda*

## RESUMO

Mesmo em sua vida breve, a experiência teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, marcou a história do teatro brasileiro. Como um verdadeiro departamento de *agitprop*, foi marcado pelas teorizações e disputas sobre o conceito de cultura popular e os processos de luta de classes que tomavam a cena no Brasil e no mundo nos 50 e 60, profundamente influenciado pela política do Partido Comunista Brasileiro, o PCB. Aqui, analisarei tal experiência sob o signo da luta de classes, buscando traçar os caminhos e rupturas dentro da arte teatral do CPC até sua criação, e sua dramaturgia como uma porta de entrada para o Teatro Épico de Brecht e Piscator no Brasil.

**Palavras-chave:** CPC UNE; Teatro político; *Agitprop*; Cultura popular, Teatro épico.



## **ABSTRACT**

Even in its brief life, the theatrical experience of the Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, also known as CPC da UNE, marked the history of Brazilian Theater. As a true agitprop department, it was marked by theorizations and disputes about the concept of popular culture and the processes of class struggle that took place in Brazil and in the world in the 50's and 60's, deeply influenced by the politics of the Brazilian Communist Party, the PCB. In this essay, I will analyze this experience through the sign of class struggle, aiming to trace the paths and ruptures within the theatrical art of CPC until its creation, and its dramaturgy as a gateway to the Epic Theater of Brecht and Piscator in Brazil.

**Keywords:** CPC da UNE; Political Theater; Agitprop, Popular Culture; Epic Theater.

## SUMÁRIO

1	<b>ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO .....</b>	<b>9</b>
2	<b>UM BREVE OLHAR SOBRE AS RUPTURAS .....</b>	<b>12</b>
3	<b>A CULTURA POPULAR EM DISPUTA .....</b>	<b>21</b>
4	<b>A BUSCA POR NOVAS FORMAS NO AGITPROP CEPECISTA .....</b>	<b>28</b>
5	<b>UM SONHO INTERROMPIDO .....</b>	<b>40</b>
1	<b><u>REFERÊNCIAS</u>.....</b>	<b>42</b>

## 1 ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO

As chamadas na sede da Praia do Flamengo, número 132. No dia 1º de abril de 1964, nos primeiros momentos da contrarrevolucionária ditadura cívico-militar, a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde no terceiro andar funcionava o Centro Popular de Cultura (CPC), foi atacada por tiros e molotovs por grupos paramilitares ligados à ditadura. Quando primeiro me debrucei sobre o tema da história do teatro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, era para esse endereço neste exato momento que minha mente me transportava. Isso, devido ao fato de que essas chamadas representam um cessar em uma experiência de profunda confluência - não sem contradições - do teatro brasileiro com os ventos da luta de classes que tomavam as ruas, as fábricas, o campo e o coração e alma de muitos jovens estudantes, imbuídos da certeza e do sonho da revolução brasileira em face a revoluções no plano internacional - vide a Revolução Cubana de 59 - e fortes levantes de massa no cenário no país. É simbólico que este tenha sido um dos primeiros ataques das forças da ditadura, pois dava o tom de combate do regime contra toda a arte que pudesse significar um questionamento à sociedade de classes, principalmente quando tal arte se colocava sob o signo da luta de classes, de servir à elevação de consciência dos trabalhadores sobre sua condição como explorados e oprimidos pela burguesia, nacional e imperialista, um tom que se aprofunda com a promulgação do Ato Institucional 5º e com os avanços da censura e perseguição à esquerda e aos artistas.

Com as chamadas e com o posterior medo de perseguição, muitas das obras do CPC não existem mais, foram em grande parte queimadas por seus autores como forma de segurança, o que acabou sendo parte de um entrave para este ensaio e para o estudo da breve e marcante vida do CPC. Como aponta Fernando Peixoto (1989), “muita coisa ficou de fora”, como peças curtas de Vianinha sobre Cuba, a peça infantil de Helena Sanches O Mistério do Saci, alguns dos autos escritos e encenados pelo CPC como o Auto do Tutu Tá no Fim e Auto do Cassetete, entre tantas outras obras. É derivado destas perdas que hoje o CPC da UNE, sua trajetória, dramaturgia e impactos se dão como parte de uma história arrancada do teatro brasileiro, na qual muitos autores buscaram se debruçar, também em sentido crítico de revisão, nas últimas décadas. Desses autores, me somo ao professor

Manoel Tosta Berlinck, cujo magnífico trabalho *O Centro Popular de Cultura da UNE*, sem dúvidas se traduz numa das mais importantes obras - senão a primeira - sobre a história do CPC, principalmente no que diz respeito ao seu funcionamento interno. Me somo também a Fernando Peixoto, que, com seu trabalho *O Melhor Teatro do CPC da UNE*, garantiu que parte importante da dramaturgia cepecista não fosse perdida. Jalusa Barcellos também é parte central deste ensaio, pois, com seu trabalho *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*, foi capaz de capturar uma imagem viva da experiência cepecista através de depoimentos dos próprios integrantes do CPC. Central para o estudo do CPC também tem sido me debruçar sobre as discussões propostas pela professora Iná Camargo Costa, com suas obras *Agitprop: Cultura e Política* e *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, as quais carrego como um verdadeiro livro de cabeceira. *Um Sonho Interrompido* de Beatriz Domont também se faz presente com sua forte carga das memórias atravessadas pela experiência cepecista. Menções honrosas faço para Jacqueline da Silva Takara e sua dissertação de mestrado *As Ideais do Centro Popular de Cultura e a busca por um "teatro proletário"*, valiosa na medida que analisa as relações da linha política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na produção estética cepecista, assim como da narração de parte da história do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André do ABC Paulista, onde os trabalhadores, diferente das experiências de CPCs nos outros estados, inclusive no Rio de Janeiro, foram parte constituinte da produção artística. Também as faço para Alexandre Lobo e sua dissertação de mestrado *O teatro no centro popular de cultura da UNE: o povo, a nação, o imperialismo e a revolução*.

Dito isto, é preciso deixar claro que este ensaio parte de uma inquietação. Quando escrevi meu projeto de trabalho de conclusão de curso, lembro-me de estar em convulsão com um problema que durante toda minha graduação se apresentou: sentia que as práticas, as dramaturgias e metodologias eram por muitas vezes afastadas dos movimentos históricos das quais se derivaram, "acima dos conflitos sociais" de sua época, onde assumiam quase nenhuma importância profunda em seu entendimento. Tal postura vejo como um problema da universidade de conjunto, e se liga ao sentido histórico ao qual ela serve, que, mesmo no desenvolvimento da produção crítica, ainda serve para o desenvolvimento das ideias dominantes, ou seja, das classes dominantes, da burguesia. Ou, como já disse Trotsky,

“sistematicamente, passo a passo, com uma perseverança encarniçada e uma sede de vingança sem paralelo, os vencedores apagam todos os rastros do grande movimento” (TRÓTSKI apud COSTA, 2016, p.15). Este anseio se alimentou na necessidade de sempre pensar minha prática artístico-docente como um escavar para além da superfície das coisas, de escovar a história a contrapelo, através da dialética, enxergando nunca como uma fotografia estática, mas como um filme em constante movimento. É a essa postura que me filio neste presente ensaio, onde me ocupo da análise da experiência teatral do CPC da UNE em face às teorizações e disputas sobre o conceito de cultura popular e os processos de luta de classes que tomavam a cena no Brasil e no mundo nos 50 e 60. Dedico esse movimento ao sentido de enxergar a teoria como um guia para a ação, e a história como uma disputa e como um livro aberto para pensar os desafios de hoje.

Tendo isto em vista, estruturo esse ensaio em quatro partes fundamentais:

1. Uma breve história do CPC da UNE como parte de uma ruptura com o teatro brasileiro comercial feito nas décadas de 40 e 50;
2. As teorizações sobre cultura popular e suas subsequentes disputas e ligações com a linha política do Partido Comunista (PC) brasileiro;
3. O CPC como o primeiro capítulo brasileiro de teatro de agitprop, suas influências de Piscator e Brecht e como se apresentavam em dramaturgia, encenação e personagens nas obras do CPC;

Tal estrutura está a serviço de desenvolver elementos da história do CPC, mostrando como os processos revolucionários e pré-revolucionários que eclodiam no cenário mundial e no Brasil abriram espaço para uma nova subjetividade dos artistas, concluindo pela necessidade de tomar partido frente à realidade e de usar a arte como uma arma política para a revolução, o que é fundamental para entender o CPC não como um fruto do acaso, mas de uma posição frente à luta de classes: a defesa de um teatro lado a lado das massas operárias e camponesas ou de um teatro comercial a serviço da burguesia.

## 2 UM BREVE OLHAR SOBRE AS RUPTURAS

O CPC da UNE foi um movimento cultural existente entre dezembro de 1961 e março de 1964. Seu foco de atuação se dava principalmente no Rio de Janeiro, onde funcionava a sede da UNE, mas existindo também em outras cidades do Brasil, como em Porto Alegre (RS) e, em especial, Santo André (SP), onde tinha ligação direta com os trabalhadores do Sindicato dos Metalúrgicos. Esse movimento reuniu um conjunto de jovens artistas do teatro, da música, do cinema, líderes estudantis e intelectuais sob a égide da construção de uma "cultura popular", e contou, em sua criação, com grandes nomes da história da arte brasileira como Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirzman. Segundo Berlinck (1984), seu regimento interno, aprovado em assembleia geral no dia 8 de março de 1962, estabelecia uma direção eleita (podendo ser dissolvida) e ligava o CPC como um órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, porém mantendo a sua autonomia financeira e política em relação à entidade que, naquela época, era legalmente ligada ao Estado brasileiro e recebia parte de suas finanças do governo federal. Berlinck também aponta que essa característica dual e, numa primeira vista, contraditória do CPC, que ao mesmo tempo era o "órgão cultural oficial" da UNE mas ainda assim mantinha independência financeira e política da linha adotada pela entidade, num primeiro momento, não se tornava um problema, mas na medida em que se acentuava a disputa pela hegemonia do movimento estudantil, foi se criando um cenário propício para o surgimento de novas organizações de juventude político-partidárias, como foi o caso do surgimento da Ação Popular (AP), a partir da ruptura dos quadros dirigentes mais politizados da Juventude Universitária Católica (JUC) frente à deliberação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) que proibia que os jucistas pudessem assumir cargos dentro das organizações do movimento estudantil. A essa situação, Berlinck diz:

A UNE, por sua vez, era um órgão classista que, a partir daquela data, "possuía" um órgão cultural sobre o qual não tinha qualquer controle. Essa ambiguidade não constituiu problema enquanto o movimento estudantil era relativamente coeso. Porém, entre 61 e 64, ele foi rapidamente se segmentando na medida em que seus membros eram arregimentados e até mesmo criavam organizações político partidárias divergentes. A segmentação política do movimento estudantil, por sua vez, se expressava na UNE e, na medida que isso ocorria, aumentavam as tensões entre as duas organizações. Assim, já em 63, havia um desejo unânime por parte da

direção da UNE em subordinar o CPC. Este, por sua vez, resistia, dado que havia nascido independente e politicamente coeso (BERLINCK, 1984, p. 16)

Mesmo no aprofundar destas divergências, principalmente entre a Ação Popular, grupo dirigente da UNE até o golpe de 1964, e a juventude do Partido Comunista, que constituía a maioria dos militantes organizados no CPC, a direção da UNE nunca buscou nem cercear a produção cepecista nem dissolver o CPC. Berlinck aponta que os fatores cruciais para essa postura advinham do fato de que, em primeiro lugar, o CPC ajudava a nacionalizar a UNE e, em segundo lugar, a UNE não possuía os recursos financeiros suficientes para contratar profissionais com o mesmo nível de qualidade dos cepecistas. Essa dinâmica obrigava o CPC a ter uma organização formal clara que se traduziu como a forma de uma empresa prestadora de serviços. Esse elemento se contrapõe com as visões que enxergavam o CPC apenas como um grupo voluntarista e informal de jovens pequeno-burgueses apaixonados, ainda que o elemento da paixão fosse forte e as características voluntaristas predominassem. Em entrevista para Jalusa Barcellos (1994), Carlos Estevam Martins, quando questionado sobre o financiamento da entidade e da atuação do CPC da Une Volante, diz:

A UNE recebia dinheiro do governo e, então, ela conseguiu financiamento para fazer a UNE Volante, que seria, basicamente, uma viagem da diretoria da UNE pelos vários estados da Federação, um contato melhor com as Uniões Estaduais de Estudantes. Mas como a UNE achava cada vez mais importante que o CPC fosse junto, ela tinha que pagar por isso. Uma coisa é certa: se a gente não atuasse como empresa, 'tava frito (BARCELLOS, 1994, p. 83 e 84).

Em outras entrevistas coletadas por Barcellos, esse elemento das tentativas de sobrevivência do CPC como uma empresa também é marcante. No depoimento de Ferreira Gullar, em contraposição com Estevam, ele aponta que a baixa experiência empresarial dos membros do CPC fez com que a tentativa de tornar o CPC uma empresa não desse certo, tomando como exemplo a criação da PRODAC, a distribuidora do CPC encarregada da circulação comercial de seus livros e discos:

O CPC não tinha dinheiro e ao mesmo tempo precisava ampliar suas atividades. Mas como fazer isso, sem dar nada às pessoas que ficavam lá 24 horas trabalhando? Decidiu-se então criar uma distribuidora de livros, a PRODAC [...] Só que as pessoas não pagavam, a gente não tinha

experiência empresarial, enfim, foi uma grande confusão. O certo é que essa tentativa de transformar o CPC em empresa não deu certo (BARCELLOS, 1994, p. 214)

O funcionamento interno do CPC era dividido em departamentos subordinados a um Conselho Diretor composto pelos Coordenadores dos Departamentos e presidido pelo Diretor Executivo, esse responsável também pela parte financeira do CPC, todos esses subordinados à Assembleia Geral. Seu primeiro departamento foi o de Teatro, posteriormente dividido em dois subgrupos: teatro convencional e teatro de rua. Junto dele também foi criado o departamento de cinema, e, logo após, em 62, foi criado o departamento de Música, o Departamento de Arquitetura, de Artes Plásticas e o de Administração. Além desses, também foram criados o departamento de Literatura e o de Alfabetização de Adultos, porém estes últimos tendo seus integrantes cooptados para fazerem parte do MEC. Após a primeira UNE Volante, também foi criado o departamento de Relações, encarregado de manter contato sistemático com os outros CPCs pelo país. O primeiro diretor executivo do CPC foi Carlos Estevam Martins. Seu mandato durou um ano, até a eleição de Carlos Diegues, cujo mandato durou cerca de três meses e, seguido, com a sucessão de Ferreira Gullar, que dirigiu o CPC até seu encerramento pela ditadura.

Mas para além de sua organização interna, para de fato entender o desenvolvimento até o CPC, é preciso entender esse movimento como parte de um processo de rompimento com o que caracterizou o teatro brasileiro na década de 1950, principalmente ao que diz respeito ao TBC - Teatro Brasileiro de Comédia. Criado em 1948 e mantido por um grupo de empresários liderados por Franco Zampari, o TBC, que começou como um grupo de teatro amador, foi fruto do “boom” econômico dos pós segundo guerra mundial e se construiu como o principal responsável no processo de profissionalização do teatro brasileiro, que no período anterior era baseado quase que apenas de Revistas e Comédias (NUNES, 1959). Esse processo teve como alicerce o apoio da burguesia paulistana, à qual Zampari pertencia e convenceu a financiar seus investimentos na área teatral. Tais investimentos foram o que permitiu um aperfeiçoamento técnico, a formação de plateia e a conquista de um elenco estável a partir da especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, o que foram verdadeiras conquistas para o teatro



brasileiro. Mas se de um lado primavam todas essas qualidades trazidas pelo CPC, no melhor estilo italiano, do outro lado, existia uma completa ausência de uma dramaturgia e repertório nacionais. Esta ausência se explica pela postura estética adotada pelo TBC, cujo centro de gravidade se dava na reprodução de símiles, no que diz respeito principalmente à estruturação dos espetáculos, do que se considerava o *crème de lá crème* do teatro europeu, mesmo frente a seu ecletismo de repertório teatral. Sendo assim, o TBC se apresentava como um teatro de uma classe, a burguesia, feito para ela e por ela. Com o fechamento do espaço para o investimento no teatro pela burguesia brasileira, somado ao baixo retorno por suas superproduções e a debandada de boa parte do seu elenco fixo para a criação de outras companhias teatrais, o TBC começa dar os primeiros sinais de falência em 1956. De sua queda, o TBC deixou pavimentadas as condições para a possibilidade de um teatro brasileiro de nível profissional, e é nestas condições que surge o Teatro de Arena, como aponta Berlinck:

O TBC reavaliou o teatro, conferindo-lhe seriedade e competência, porém não criou um público que pudesse tornar a empresa factível, nem ensaiou uma dramaturgia. Essa tarefa coube ao Teatro de Arena de São Paulo (BERLINCK, 1984, p. 8)

Diferente do TBC, o Teatro de Arena se apresentava como um teatro mais adequado às condições econômicas e sociais do país, um grupo semiamador, sem estrelas, meio faz-tudo e sem uma linha de peças bem definida. Fundado em 1953, na cidade de São Paulo, através da iniciativa de Décio de Almeida Prado, naquela época professor da Escola de Arte Dramática - EAD, junto de Geraldo Mateus e José Renato, seus alunos. Essa iniciativa surgiu no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro em 1951, onde o tema central se desenvolvia nos desafios do “barateamento” do teatro brasileiro. O fato é que esse pequeno teatro da Rua Theodoro Bayma não tinha sequer relevância no teatro nacional em seus primeiros anos de existência, nem fazia frente contra outros empreendimentos de maior estatura e com maior apoio empresarial, o que obrigou o Arena a buscar um novo público, um que fosse ligado àquelas condições econômicas nas quais o Arena estava inserido. Mas aqui não nos serve adentrar profundamente na história dos primeiros anos do Arena, e sim no momento que marca uma inflexão e muda os seus rumos: sua fusão com o Teatro Paulista do Estudante, o TPE, em 1956.

O TPE era um grupo de teatro amador criado em 1955 como política cultural dos militantes do PCB para os jovens secundaristas, com o principal objetivo de atrair esses jovens para as fileiras do partido. Seus principais fundadores foram Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gerte, junto de Ruggero Jaccobi, que também já fora ligado ao Partido Comunista Italiano. A ideia central do TPE era a de se desenvolver um teatro popular, alinhado às massas trabalhadoras e populares, por isso toda circulação de suas peças se dava em escolas e sindicatos. Pelo fato de não terem espaço físico para a montagem de suas peças, Jaccobi procurou o jovem Teatro de Arena para formarem uma parceria que se estabeleceu em três acordos fundamentais, como aponta Berlinck retomando os Termos do Acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante, assinado por José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Rogério Duprat e Oduvaldo Vianna Filho:

“a) formação de um numeroso elenco que atuará sob a denominação de Elenco Permanente do Teatro de Arena, simultaneamente no palco do Teatro de Arena e em espetáculos externos, divulgando a arte cênica em fábricas, escolas e cidade do interior do Estado; b) formação de um movimento teatral de apoio às obras e autores nacionais, bem como de divulgação teórica e prática dos problemas do teatro; c) ajuda ao já consagrado Teatro de Arena por parte do TPE que o considera uma instituição de grande utilidade para nossa cultura e, ao mesmo tempo, ajuda do T.A. ao TPE através de aulas, formação de novos elementos e contato permanente com o palco” (BERLINCK 1984, p. 10)

Logo após essa fusão, o TPE deixou de existir, com boa parte de seus participantes se integrando ao Teatro de Arena, causando uma profunda mudança rumo a um Arena que cada vez mais se estabelecia como um “novo grupo”. É a este novo grupo e nesta revolução interna no Arena, fruto da pressão dos jovens militantes do TPE que empurravam os caminhos do Arena em direção das grandes questões nacionais, a quem podemos melhor identificar uma ruptura mais definida com o teatro do TBC, deixando marcas na história brasileira, como aponta Guarnieri:

A fundação do TPE representou um marco, não só na história do teatro paulista como na história do teatro brasileiro. Foi o embrião de todo pensamento e posicionamento do Teatro de Arena de São Paulo tal como se celebra hoje (GUARNIERI 2005, p. 24)

Além disso, a contratação de Augusto Boal, recém chegado dos Estados Unidos e carregando em sua mala uma farta experiência de fruição experimental ocorridas no teatro da Universidade de Columbia, acaba também por potencializar esse novo momento do Teatro de Arena. Porém, tal cenário se enfrentava constantemente com os assédios do mercado do entretenimento e com uma subsequente crise financeira que tomava conta do Teatro de Arena, o que quase significou sua falência em 1957, não fosse o sucesso da montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*, por José Renato e escrito por Guarnieri, um texto que é basilar para entender a formação até o CPC, sendo um primeiro momento da entrada de cena da classe trabalhadora e a luta de classes tomando os palcos, ainda que escondida entre a linguagem dramática que a suprimia, elemento que melhor será desenvolvido posteriormente neste ensaio. Com a crise, Vianinha havia voltado para a casa de seus pais no Rio de Janeiro e Boal foi dirigir Dercy Gonçalves, mas o sucesso de *Eles Não Usam Black-Tie* os trouxe de volta. Já em 1959 lançaram Vianinha como autor teatral com a montagem de *Chapetuba Futebol Clube*, escrita no Seminário de Dramaturgia no Arena. A partir das dramaturgias escritas no Seminário de Dramaturgia e com a chegada de Boal, o Arena transformou sua própria forma de organização, que neste momento começou a rumar num sentido mais radicalmente de equipe, ou seja, o fim de posições estanques, com todos os integrantes sendo parte integral não só dos processos de criação, mas da gestão comercial, intelectual e da orientação estética do Arena. Para além disso, as obras de Guarnieri e Vianinha marcaram radicalmente o sentido que seguia a dramaturgia brasileira. Num primeiro momento, como aponta José Renato, essa mudança de sentido se deu em relação ao público:

Começávamos a firmar a opinião de que o diálogo com o público brasileiro se fortalecia na medida em que colocávamos em cena a nossa língua viva, nossos costumes, nossos problemas, nosso jeito, enfim, em detrimento da invasão constante de uma problemática importada que predominava nos nossos palcos (apud BERLINCK, 1984, p. 11)

Mas, já em 1959, essa mudança também se expressa com um sentido de criação de arte que toma partido, ou seja, que seja uma arma de ação dos explorados e oprimidos. Que serve para discutir as questões mais sensíveis que atravessavam o Brasil, da desigualdade à fome, ao desemprego e também aos

métodos de luta da classe trabalhadora e campesinato - das greves, paralisações - que já haviam adentrado em Eles Não Usam Black-Tie, num sentido de elevação da consciência de classe. A essa nova dramaturgia, Guarnieri define de tal modo:

“Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva, do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialética-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico (...) não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas (...) nenhuma literatura de gabinete surpreenderá o nervo de nossas atribulações. A cultura popular, empírica, a arte popular, fruto direto dos mais autênticos sentimentos populares, são fontes inesgotáveis de ensinamentos e inspiração; são elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que diz sobre a vida, o homem, a sociedade. A pretensiosa e vaga aspiração à verdade absoluta somente poderá ser perniciosa para todo artista jovem. Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele (...). Sonhamos com um teatro que atinja realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as classes e não apenas para uma minoria (...). Sem uma determinação do Estado será impossível levarmos o teatro às massas populares. As Cias. não podem fazer frente aos problemas econômicos (...). O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno político (...). Nós, autores jovens, determinados a criar uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de bases populares, contando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao 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 atuais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro” (apud BERLINCK, 1984, p. 12)

Essa definição é completamente interessante pois nela aparecem elementos basilares para o que viria a ser parte das teorizações relacionadas à construção da cultura popular, principal objeto de discussão e disputa do CPC, no qual posteriormente iremos nos debruçar. Mas essas definições chocavam com um dilema perfeitamente expresso por Vianinha com a ideia de que “o Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares”. Essa clara limitação de como chegar às massas populares da qual fala Vianinha se somava ao descompasso do Arena enquanto empresa, produzindo choques em seu interior. Esse descompasso propiciou ainda mais que o Arena ficasse afastado das camadas

populares, fazendo com que o Arena não chegasse a armar um teatro de ação, mas sim um teatro inconformado. É frente a esses dilemas que começa a surgir um movimento de rompimento de Vianinha com o Teatro de Arena. Após a temporada de Eles Não Usam Black Tie e Chapetuba Futebol Clube, assim como com a estreia de Revolução na América do Sul, no Rio de Janeiro, entre os anos 1960-1961, Vianinha decide escrever e montar uma peça chamada A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar, e, para isso, vai atrás do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) em busca de auxílio para entender melhor o conceito marxista de mais-valia. É neste momento que Vianinha tem seus primeiros contatos com Carlos Estevam Martins, também filiado ao PCB na época. Desse contato, Vianinha começa também a se aproximar da experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, o que posteriormente serviria de grande exemplo para a construção do CPC.

A peça A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar, que contava com a colaboração de Leon Hirzman, começa a ser montada e ensaiada no pátio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Já rompido com o Teatro de Arena, Vianinha, junto de Hirzman e de Estevam Martins procuram a UNE para propor a realização de um curso de história da filosofia a ser realizado no auditório da UNE, ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha como continuação da experiência iniciada com A mais-valia vai acabar, e desse curso, que contava com cerca de 800 alunos, é que surge o CPC da UNE.

Mas o desenvolvimento até aqui exposto sobre os caminhos do Arena ao CPC seria completamente parcial e insuficiente por fora de entender os movimentos políticos que se estabeleciam no Brasil e no mundo. Esta nova subjetividade dos artistas que fundaram tal experiência foi moldada por profundas crises, como foi a crise de 1960, quando a economia brasileira estava corroída por uma onda de desemprego, inflação e queda nos investimentos, o que fez com que em todo o pré golpe de 64 houvesse greves e uma profícua atividade dos trabalhadores nas cidades e no campo, o que sem dúvidas dava medo na espinha dos militares e da burguesia frente à possibilidade de que esses processos de luta de classes se desenvolvessem em uma revolução, como foi em Cuba em 1959. Aqui dou atenção principalmente às Ligas Camponesas, que marcavam também a luta no campo. Daniel Matos e Edison Urbano remarcam, em seu texto O processo revolucionário

que culmina no golpe de 64 e as bases para a construção de um partido revolucionário no Brasil, a força que esses processos desempenhavam no campo, tornando a questão agrária parte do centro da luta de classes no Brasil:

[...] nos fins dos anos 1950, as Ligas Camponesas contavam com 35 mil associados em Pernambuco e 70 mil em todo o Nordeste. [...] Já no segundo semestre de 1963, segundo registro em arquivos do Exército brasileiro, as Ligas Camponesas atingiam 18 dos 22 estados brasileiros existentes à época, com 218 Ligas no total concentradas sobretudo no Nordeste, mas também em estados importantes do centro sul, segundo os números que seguem: 64 ligas em Pernambuco, 15 na Paraíba, 12 no Maranhão, 10 no Ceará e 9 na Bahia, 15 em São Paulo, 14 no Rio de Janeiro, 12 em Goiás e 11 Espírito Santo. Em seu momento de auge, as Ligas afirmavam contar com 500 mil afiliados, e um número ainda maior de simpatizantes, que apenas não se filiavam ao movimento devido à perseguição criminosa exercida pelos latifundiários (URBANO, MATOS, 2022)

Não é de se surpreender que a questão da terra acabaria também por ser parte do centro de interesse da dramaturgia cepecista, vide as peças camponesas de Vianinha, Quatro quadras de terra e Os Azeredo mais os Benevides, das quais não tratarei neste ensaio. Parte desses movimentos político-ideológicos se expressavam também no peso da adaptação aos nacionalismos burgueses, que vinha desde o ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado pelo governo de Juscelino Kubitschek em 1955. Essa adaptação surgia no contexto de mudanças no cenário político brasileiro, da renúncia de Jânio Quadros ao governo de João Goulart e sua política das “Reformas de Base”. Junto a isso se deu também a política das frentes populares e de aliança com a burguesia nacional, política oficial do PCB, que também se traduzia na defesa das “Reformas de Base” de João Goulart. Esses elementos nos levam à segunda parte deste ensaio, onde adentraremos nas teorizações sobre cultura popular dentro do CPC.

### 3 A CULTURA POPULAR EM DISPUTA

Em uma primeira leitura da literatura que se propôs a revisar a experiência do CPC, o que percebi foram duras críticas em relação a suas concepções, vistas quase sempre como dogmáticas e esquemáticas. Essa perspectiva é bastante forte na obra de Marilena Chauí Seminários, da coleção O Nacional e Popular na Cultura Brasileira, onde Chauí aponta uma dinâmica de oscilação entre o determinismo de “leis objetivas” da história, cujas necessidades são incontornáveis, e um subjetivismo da vontade vanguardista (CHAUI, 1982), partindo tanto do Anteprojeto de Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, quanto dos Cadernos do Povo Brasileiro, em especial “Quem é o povo no Brasil?” de Nelson Werneck Sodré. Esses apontamentos, apesar de não serem pontos centrais da análise aqui feita, são importantíssimos para a revisão crítica das teorizações sobre estética e cultura popular no CPC. Outras revisões teóricas buscam também combater a visão do CPC como um bloco monolítico da linha política de luta anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática aprovada no Congresso de 1960 do PCB, que levava à frente a busca por alianças com setores burgueses, numa completa negação da perspectiva de revolução através da luta e auto organização dos trabalhadores em unidade com o conjunto dos setores oprimidos. Mas, se é verdade que havia críticas dentro do CPC sobre a linha política do PCB, o fato é que essa linha política se expressava com força nas teorizações sobre cultura popular, como nas concepções de Estevam Martins, o que também se expressa dramaturgicamente. Ainda assim, essas concepções também foram profundamente questionadas, primeiramente pelos cineastas que faziam parte do CPC, como Carlos Diegues, que posteriormente, no sentido de ruptura, fundaram o movimento do Cinema Novo. Tais concepções foram questionadas também por Vianinha. A todos esses elementos, dedicarei uma parte neste capítulo, que serve mais no sentido de ver como a discussão sobre cultura popular desenvolvida no CPC ajudou a moldar parte dos debates sobre arte engajada que ainda hoje se fazem presentes. Dito isso, partirei do Anteprojeto de Manifesto do CPC para discutir essas concepções de cultura popular e suas aproximações históricas, como parte também de buscar, posteriormente, entender como impactaram dramaturgicamente a produção cepecista, o que não ocorreu de forma mecânica, mas sim recheada de contradições.

Em tal obra, Estevam Martins apresenta três categorias de separação da arte: a primeira, a arte do povo que, para ele, “é um produto das comunidades economicamente atrasadas”. A segunda, a arte popular, que se estabelece “na divisão do trabalho que faz da massa a receptora improdutivo de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas”. Destas duas primeiras, Estevam afirma que nenhuma deveria ser nem chamada de arte, nem de popular, nem de povo:

a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutivo de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle (MARTINS apud HOLLANDA, 1984, p. 147)

E então, entra a Arte Popular Revolucionária, que se propõe a superar essas duas últimas, sendo, portanto, uma arte de combate à arte "burguesa e alienante", e a qual Estevam caracteriza da seguinte forma:

Para nós, tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta de fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder e que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo (MARTINS apud HOLLANDA, 1984, p.149, 150)



Num palavreado supostamente marxista, o que se percebe nestas definições é um abandono grotesco da dialética, principalmente no que condiz à ideia abstrata de povo, onde as diferentes divisões de classe acabam por ser diluídas a serviço de uma visão que na prática buscava sustentar, de maneira contraditória, a linha política do PCB de aliança com a burguesia, da qual Estevam fazia parte, de uma linha de combate à burguesia no plano da cultura. Jacqueline da Silva Takara, de maneira certa, traduz essa contradição na seguinte frase: “em outras palavras, pretendia-se o combate a cultura e arte burguesa, sem o combate real contra essa mesma classe” (TAKARA, 2020, p.55)

É também dessa contradição que surge o fato de que nunca foi parte tanto das definições de Estevam, quanto da prática político-estética do CPC, a necessidade da tomada de controle dos meios de produção e circulação de arte e cultura. Não veremos como uma defesa intransigente do CPC a estatização, sob controle dos trabalhadores, dos teatros, cinemas, rádios e da televisão. A este campo, apenas surgem no máximo informações sobre o domínio da burguesia, mas nenhuma política consciente de combate a esse domínio, que inclusive foi parte importante dos mecanismos do golpe de 64. Junto desse elemento, como também aponta Takara, saltam aos olhos as aproximações das concepções de Estevam com o realismo socialista de Andrei Jdanov na União Soviética stalinizada. Essas aproximações se expressam principalmente no que diz respeito ao combate à cultura e arte burguesas, mas também se expressava numa postura restritiva em relação às tendências artísticas que se desenvolviam, com a diferença que no Brasil não se tornou uma política de estado, diferente do que foi na URSS, onde a política do realismo socialista significou a perseguição a artistas, mas era uma visão bastante abrangente nos ciclos influenciados pelo PCB, e tinham grande influência sobre todo os partidos comunistas pelo globo. É na ideia de Estevam de que “fora da arte política não há arte popular”, onde essas concepções ganham eco. Aqui é flagrante uma pobre caricatura do marxismo e dos debates que tomavam a URSS antes de Stálin em torno da ideia de Proletkult, da possibilidade de construção de uma arte e cultura proletárias. No manifesto, Estevam define os objetivos da dita arte política da seguinte forma:

Em lugar do homem isolado em sua individualidade e perdido para sempre, nos intrincados meandros da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêm na existência um motivo para o fracasso e para a impotência. Ao homem do povo, entretanto, não basta que seja rico e diferenciado o seu saber do mundo sobre o qual fará incidir sua atividade transformadora: nossa arte precisa oferecer-lhe também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária (MARTINS apud HOLLANDA, 1984, p.151, 152)

Esse, sem dúvidas, é um dos trechos que mais se aproximam das ideias jdanovistas, como fica claro no discurso de Andrei Zhdanov no Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934:

Em primeiro lugar, [ser um engenheiro das almas] significa conhecer a vida a ponto de descrevê-la verdadeiramente nas obras de arte. Descrevê-la, no entanto, não de maneira escolástica e morta, não apenas como “realidade objetiva”; mas descrever a realidade em seus desenvolvimentos revolucionários. Conjugada à veracidade e concretude histórica do retrato artístico deve-se encontrar o esforço didático de modelar ideologicamente os trabalhadores no espírito do socialismo. Tal método nas belas letras e na crítica literária é o que chamamos de método do realismo socialista (ZHDANOV, 1934, tradução nossa)

É interessante ver que as discussões diretas sobre o realismo socialista não são apenas fruto da revisão crítica das décadas posteriores ao CPC, também se apresentam em forma dramatúrgica em algumas das obras cepecistas, como o caso do Auto do Relatório, narrado por Takara. Em uma das cenas da obra, somos introduzidos a um personagem soviético que devora meninhas de olhos azuis em suas peças. Atribuem a esse elemento como uma característica do realismo socialista:

Soviet. (grunhindo) Camaradas, recebi um telegrama do “poponka” Kruchove que critica nossa última peça. Desde quando meninhas de olhos azuis escapam com vida de peça comunista? Tem que ser devorada todinha. Realismo socialista, camaradas. Realismo. Realismo. Não é isso, Fidel Castro?  
Cubano. Como no, camarada? Como no? Cuba sí, ianque no (AUTO, p.10)

Na cena posterior, o soviético defensor do realismo socialista aparece como aquele que quer mudar o mundo de maneira radical, imediata:

C.5. E a propriedade privada? Temos que massacrá-la, esfarinhá-la...

C.1. Ouçam camaradas: matar burguês

Coro. Hoje/ Agora.

C1. Sem consolação,/ Estripar coração,/ Com facão,/ Com facão,/Afiadão./  
Mundo novo./ Mundo novo.

Coro. Hoje./ Agora./ Mundo novo para o povo./G Grr... Grr... (todos voltam a escrever)

Soviético. Bom. Muito bom. A peça não está sectária. No fundamental agrado. Tem padre morto, patrão estripado, amor livre... Vamos para a apresentação. O povo nos espera (AUTO, p.11)

Tais cenas, que se apresentam como sátira ao próprio CPC, carregam dois elementos fundamentais para pensar as aproximações e visões cepecistas sobre o realismo socialista: num primeiro plano, a visão correta de seu autoritarismo e esquematismo no campo da produção cultural, mas num segundo, um confucionismo em relação ao que servia o realismo socialista, já que o mesmo nunca foi teorizado num sentido de defesa da revolução “imediata”, mas sim na defesa das teses do socialismo num país só e da revolução por etapas. Ainda mais, tal caricatura do defensor do realismo soviético é totalmente oposta ao que defendia de fato no campo artístico, que não era a morte dos burgueses e o amor livre, mas sim a da manutenção dos governos burgueses, das imagens do heroico homem soviético, associadas à moral religiosa e patriarcal da família.

Cabe aqui um pequeno momento para dizer que essas concepções foram combatidas durante toda a década de 30 pela oposição de esquerda comunista, em especial por Trotsky, e pelos surrealistas, como André Breton, contra a política de Stalin para a arte. No marco da defesa das conquistas da revolução, em contraposição ao processo de burocratização da União Soviética, Trotsky e André Breton escreveram em 1938 o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, sob a égide da consigna “A independência da arte - para a revolução/A revolução - para a liberação definitiva da arte”. Neste manifesto, é expressa a bandeira da libertação da arte da seguinte forma:

Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação

intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! (TRÓTSKI; BRETON, 1938)

Esses valiosos combates viam que a arte só pode servir de fato como ferramenta de luta dos trabalhadores quando garantido seu direito pleno de liberdade, de que “a arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma” (TRÓTSKI, 1938) e, portanto, não cabe ao partido revolucionário se colocar como tarefa a direção dos rumos da arte, nem a colocar sob suas ordens. Esta visão também parte da ideia da “vocação artística como o resultado da colisão do homem com um certo número de formas sociais que lhe são adversas”. Esses combates também ganham seus ecos na experiência cepecista, ainda que não necessariamente na mesma perspectiva socialista. Um desses ecos se expressa nos permanentes embates entre Carlos Diegues, o Cacá, também segundo diretor executivo do CPC, e o Estevam Martins. Cacá foi ferrenho na defesa da liberdade artística, chegando a se referir à posição hegemônica do CPC como a posição onde “reinava a ideia da grande catedral socialista onde cada um colocava seu tijolo anônimo”. Estes embates levaram Cacá, assim como outros nomes, principalmente ligados ao Cinema Novo, a tomar uma posição de dissidência no movimento, como o próprio explica:

Acontece que, da ideia de uma cultura nacional-popular, a posição hegemônica dentro do CPC evoluiu para uma instrumentalização da cultura como braço da política. Melhor dizendo: instrumentalização da arte como braço cultural da luta política. Na verdade, a posição hegemônica do CPC ignorava algumas qualificações do produto artístico que para nós eram fundamentais, porque trazíamos toda a ideia vigente, sobretudo na Europa, de um cinema de autor, de uma vanguarda formal, numa tentativa de revolução formal (BARCELLOS, 1994, p. 41)

Comentando sobre o filme *Cinco Vezes Favela*, Cacá também relembra um episódio em sua primeira exibição pública que exemplifica o aprofundar dessas divergências, mas também o clima restritivo que de certa forma se impunha a partir das teorizações de Estevam:

Lembro-me que, quando o filme ficou pronto, na primeira sessão pública o Carlos Estevam apresentou o filme e se desculpou pelo caráter pequenoburguês de alguns episódios. A mim, por exemplo, isto revoltou muito, porque eu era um dos alvos do Carlos Estevam [...] quer dizer, essas

contradições não demoraram muito a aparecer. Elas foram imediatas. Ao fim do primeiro ano do CPC, já havia claramente uma dissidência. E antes que o CPC completasse seu segundo ano, nós já estávamos expelidos de dentro dele. Tanto que, quando chega o golpe de 64 - eu não era mais estudante, mas isso não quer dizer nada, porque o CPC, em determinado momento, tinha explodido da área estudantil - o Cinema Novo não tinha mais nada a ver com o CPC (BARCELLOS, 1994, p. 42)

Vianinha também foi um dos nomes que bateram de frente com as concepções de Estevam, ainda que, no começo dos trabalhos do CPC, fosse parte de reproduzi-las. Estes embates se deram principalmente frente a um dilema enfrentado por Vianinha, expresso em seu texto teórico Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo, onde o próprio diz 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” (VIANNA FILHO apud GARCIA, 2004). O fato é que, não apesar de, mas principalmente por estas contradições pungentes, os debates em relação à cultura popular tidos no interior do CPC, assim como suas divergências e disputas, pavimentaram uma geração inteira do teatro - e do cinema - brasileiro, e são grandes exemplos históricos de uma época de convulsões. É importante também dizer que essas concepções partem de um sentido progressista sobre o uso da arte como ferramenta de elevação da consciência dos trabalhadores, bastante no sentido de agitprop. Entretanto, mesmo esse sentido progressista não impediu as aproximações da discussão sobre cultura popular com o realismo socialista de Andrei Jdanov, e de concepções nacionalistas burguesas que dominavam o pensamento intelectual da época. Sem dúvidas, esses sentidos serviram como limitações para a experiência do CPC, contudo, como aponta Iná Camargo, “não se pode limitar o alcance da experiência dos artistas envolvidos na militância cultural à falta de horizontes políticos dos dirigentes de esquerda” (COSTA, 1998, p.186), justamente porque as obras de arte comumente ultrapassam os enunciados conceituais dados por seus criadores.

#### 4 A BUSCA POR NOVAS FORMAS NO AGITPROP CEPECISTA

Nas linhas anteriores deste ensaio, tentei esmiuçar uma máxima de que falar sobre a história do CPC é antes de tudo falar sobre profundos processos de ruptura do teatro, influenciados principalmente pelos eventos da luta de classes no Brasil e no mundo. É inegável também dizer que essas rupturas se produziram principalmente na busca por novas formas frente aos novos conteúdos que entravam em cena - as greves, as assembleias, os piquetes, a constante ação das massas trabalhadoras e camponesas na arena das mudanças históricas no mundo -. Aqui, buscarei mostrar os caminhos desta busca e sua relação com a entrada do teatro épico no Brasil. Para isso, tomarei as teses de Iná Camargo Costa nas obras *Nem uma lágrima: teatro em perspectiva dialética* e *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Obras que considero que melhor sintetizam os movimentos que constituem essa busca, fundamentais para o entendimento do desenvolvimento do CPC e seus aspectos dramatúrgicos.

Retomando Lukács e sua ideia de que, na literatura, “o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite ao poeta comunicar uma experiência ao seu público” (COSTA, 2012, p.12), Costa vai buscar sintetizar as relações sobre forma e conteúdo e sua produção frente ao desenvolvimento das sociedades e seus conflitos de classes, mostrando que a obra só é entendida quando está formada, mas que também a forma se desenvolve como conteúdo, quando esse molda os caminhos dos enunciados. Esta visão encontra paralelos com as visões de Trotsky sobre os formalistas russos, quando ele afirma que “a forma verbal não é um reflexo passivo de uma ideia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria ideia” (TROTSKY, 1973, p. 79). Avançando em um passo, e retomando a obra *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, Costa estabelece a constatação de que “falhas técnicas em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais” (COSTA, 2012, p. 13), ou seja, as falhas técnicas (formais) podem servir como indicativos de instabilidade social. Sendo assim, em épocas de instabilidade social, novos enunciados de conteúdo surgem, e tendem a entrar em conflito com os enunciados formais antigos, diferente de quando esses enunciados se correspondem, onde o conteúdo evolui no interior da forma, fazendo-se possível a

apropriação da obra de arte em seu conjunto. E aqui, é um direito que esses novos conteúdos encontrem as formas que lhes correspondem.

É esse conflito entre forma e conteúdo que primeiro marca o desenvolvimento da dramaturgia cepecista, em um período anterior à fundação do CPC, ainda no Teatro de Arena, com a montagem e encenação da peça *Eles Não Usam Black Tie* (1958). É com essa obra que melhor se expressa a crise do drama no Brasil, e que também mudou a história do teatro brasileiro colocando em cena a classe trabalhadora como protagonista. A isto, não se deve pensar apenas como uma necessidade individual de Guarnieri para representar a luta de classes, mas uma necessidade histórica que abriu o caminho para a necessidade formal do teatro épico. E quando falo de necessidade histórica, falo de um cenário de profunda agitação dos trabalhadores, que se abriu com o intenso processo de industrialização do país que tem sua principal forma com a política burguesa nacional desenvolvimentista representada com o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek e seu lema de “50 anos em 5”. Esta nova formação do proletariado nacional protagonizou durante toda a década de 50, como na greve dos 300 mil.

É nesse clima que o assunto de *Eles Não Usam Black-Tie* se insere, centrando sobre o episódio de uma família de trabalhadores metalúrgicos frente ao estourar de uma greve salarial e os conflitos do filho, Tião, que acabara de marcar seu casamento, e seu pai, Otávio, militante sindical comunista e grevista, e os desdobramentos causados pela postura de fura-greve do filho que, pensando no seu crescimento econômico para dar melhores condições de vida para sua mulher e seu filho que está para nascer, acaba traindo sua classe. Aqui, não entrarei em todos os pormenores dramáticos da peça, mas me atentarei a um elemento fundamental dela: seu descompasso, tratando de novos temas nunca antes tratados da mesma forma no teatro brasileiro - a entrada em cena dos trabalhadores como protagonistas e a luta de classes - com as formas limitadas do teatro dramático. Costa explicita esse descompasso da seguinte forma:

Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático - o instrumento por excelência do drama - alcançam sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos

dizer que a extensão (tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). (COSTA, 2016, p. 23)

Ou seja, a greve, a assembleia, os piquetes, todos esses elementos centrais da peça nunca são encenados de fato, restando apenas os diálogos na casa e as narrações dos fatos acontecidos fora dela. Esta contradição também se dá pelo fato de que Guarnieri, um dramaturgo estreante, tinha em suas mãos a necessidade de trazer a greve para o teatro sem as ferramentas e recursos que já vinham acontecendo no teatro europeu, como o próprio desenvolvimento do teatro épico. Brecht, por exemplo, só chegaria ao Brasil alguns meses após, em agosto de 1958 com a obra “A Alma Boa de Setsuan”, a primeira montagem séria de Brecht no Brasil, pelo teatro Maria Della Costa. Essa montagem coincidiu com a criação do Seminário de Dramaturgia do Arena, e abriu um ramo inteiro de discussões no Arena sobre o teatro épico brechtiano, assim como o teatro proletário de Piscator. Dessas discussões, saíram grandes obras que marcam a história da dramaturgia brasileira, sendo a principal delas a peça Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, a qual Iná Camargo define como o “mais importante exemplar do teatro épico brasileiro (COSTA, 2016, p.39). Na obra, somos apresentados a José da Silva, um, trabalhador explorado, traído, e que aceita que a causa de sua demissão é o aumento de seu salário para poder se alimentar e garantir a subsistência de sua família.

JOSE – Então o que é que adianta aumentar o meu salário?

FEIRANTE – Sei lá eu! A culpa não é minha. Não tenho nada com isso!

JOSÉ – E quem é que tem culpa?

FEIRANTE – Isso eu não sei.

JOSÉ – Mas tem que saber. Por que foi que você aumentou a laranja?

FEIRANTE – Porque aumentou o frete.

JOSÉ – Então a culpa é de quem aumentou o frete!

HOMEM DO FRETE (comendo) – Aí é que você está errado. A culpa não é minha!

JOSÉ – Mas se foi você que aumentou o frete!

HOMEM DO FRETE – Eu aumentei o frete, porque aumentou o pneu!

JOSÉ – Ah, então a culpa é de quem aumentou o pneu!

HOMEM DO PNEU (comendo) – Aí é que você está errado. Eu não tenho culpa nenhuma.

JOSÉ – Não foi você que aumentou o pneu?

HOMEM DO PNEU – Não posso dizer que não.

JOSÉ – Então a culpa é toda sua!

HOMEM DO PNEU – A culpa não é minha não. Se eu aumentei o pneu, é porque também aumentou a borracha.



FEIRANTE – Claro que a culpa é dele.  
 JOSÉ – Quem foi que aumentou a borracha?  
 FEIRANTE – Foi o teu patrão.  
 JOSÉ – Então a culpa é do meu patrão.  
 PATRÃO - A culpa não é minha não.  
 JOSÉ – Mas, patrãozinho, tem que ser. Pois se eu acabei de saber que o senhor aumentou a borracha.  
 PATRÃO – O que é que eu podia fazer?  
 JOSÉ – Tava tão bom o preço que tava.  
 PATRÃO – E o teu aumento, quem é que dava?  
 JOSÉ – Então a culpa é minha?  
 PATRÃO – Não foi você que pediu aumento? A culpa é sua, é claro que tem que ser! A culpa é toda sua que me pediu aumento primeiro! (sai o patrão).  
 FEIRANTE – É José da Silva, você é que tem a culpa (José começa a rir).  
 JOSÉ – Não, a culpa não é minha não. Eu pedi aumento porque a minha mulher mandou eu pedir.  
 FEIRANTE – Então a culpa é dela.  
 TODOS – Éééééé...  
 JOSÉ – Também não é, ela mandou eu pedir, porque o nosso filhinho que nasceu ontem, estava chorando de fome (faz gesto mostrando o menino pequenininho).  
 FEIRANTE – Que maravilha: então a culpa é do seu filho!  
 JOSÉ – Que garoto safado!  
 FEIRANTE – Que coisa extraordinária!  
 JOSÉ – Mal acabou de nascer e já está desorganizando as Finanças do país (joga fora o gesto do menino). Nessa terra está tudo errado por causa do meu filho! Quando chegar em casa, vou-lhe dar uma surra que ele não vai esquecer. (BOAL, 1957, p.10,12)

Sua estrutura nos dá os primeiros passos do teatro épico no Brasil, com sua fusão junto com a tradição do teatro de revista brasileiro. Isso se expressa nos números musicais, nas cenas em formato de esquete, no tom farsesco e de sátira política, mas principalmente na constituição de um compère, que se expressa na figura do personagem José da Silva. Essa escolha de José da Silva como compère é o que permite melhor estruturar os aspectos negativos do personagem, que não cumpre um papel de protagonista, mas de espectador e vítima de todos os seus infortúnios, que costura os diferentes esquetes buscando dar unidade a encenação em cenas que, no sentido dramático, não tem relação entre si. Além de José, temos o seu colega de trabalho, Zequinha, que assume carreira política e logo trai José, o Anjo da Guarda, aqui representando o imperialismo que dá as cartas no jogo da política institucional, entre outros. A presença do imperialismo na peça também é demonstrada na cena sete, quando José da Silva descobre que o Anjo da Guarda existe, e este cobra José da Silva pelos royalties de tudo que usufrui:

JOSÉ - Se você é meu Anjo da Guarda, tem que me ajudar. Vou te botar pra trabalhar. Anjo da Guarda meu, tem que dar duro!

ANJO - Sou Anjo da Guarda, mas não o seu. E estou aqui trabalhando.

JOSÉ - Então trabalha, vá.

ANJO (estendendo a mão) - Paga.

JOSÉ - O quê? Não te comprei nada.

ANJO - Você acendeu a luz.

JOSÉ - Estou na minha casa.

ANJO - Sou o Anjo da Guarda da Light. Paga o royalty.

JOSÉ - Toma lá, mas pode ir andando porque eu não preciso de Anjo que, em vez de me dá uma mãozinha, fica me aperreando (paga e entra no banheiro, em mímica). Que é que você está esperando?

ANJO - Receber, senhor.

JOSÉ - E o dinheiro o que eu dei?

ANJO - Foi pra Light, mas o que é isso na sua mão?

JOSÉ - Pasta de dentes.

ANJO - Sou Anjo da Guarda da Phillips do Brasil! Paga e não bufa.

JOSÉ - Toma (faz mímica de descarga).

ANJO - Você vai lavar as mãos com sabonete. Não se esqueça que eu sou o Anjo da Guarda da Lever Sociedade Anônima (José paga).

JOSÉ - Agora vou tomar café, não me venha com histórias. Café é feito aqui, e na sua terra num dá café.

ANJO - Feito aqui, mas controlado pela American Coffee Company. Marcha.

JOSÉ - Claro que nessa altura não posso tomar bonde da Light, nem ônibus da Mercedes Benz, nem taxi da Ford. Vou é a pé mesmo.

ANJO - Então paga.

JOSÉ - Eu disse que vou a pé.

ANJO - A sola do seu sapato é da Goodyear (BOAL, 1957, p.31)

Aqui vemos um claro paralelo com a peça cepecista Não tem imperialismo no Brasil, também de Boal, onde somos apresentados aos personagens Homem 1 (representado a alienação, que nega a presença do imperialismo), Homem 2 (que vê a presença do imperialismo no cotidiano e avisa seu colega) e Ele (alegoria do imperialismo em si, com sotaque americano, que cobra os royalties).

HOMEM 2 - Tem imperialismo, sim senhor.

HOMEM 1 - Tem nada. Isso é coisa de comunista pra fazer baderna.

ELE - Muito bom. Coiso de comunista vermelhuda...

HOMEM 2 - De comunista nada. Se comunista quisesse baderna, fazia comício contra a desonestidade que ia todo mundo.

HOMEM 1 - É coisa de comunista, sim. Aqui não tem imperialismo coisa nenhuma.

ELE - Apoiada. Apoiada.

HOMEM 2 - Vai te fiando nisso, vai. Termina de cueca na mão, rindo sorriso Kolynos, que é americano.

HOMEM 1 - Ah, vai andar, vai.

ELE - Vai andar, comunista. (Homem 2 sai.)

HOMEM 1 - (Tira um cigarro). Que coisa. Falando de imperialismo. Dia inteiro falando de imperialismo. Que chatice!

ELE - Estar um absurda. Absurda filho da mãe. Paga.

HOMEM 1 - Paga o quê?

ELE - O cigarrinha.

HOMEM 1 - Ah, o senhor é o seu sou Souza Cruz?

ELE - Souza Cruz um banana. Seu Souza Cruz agora ser do British American Tobacco Company. Paga os dividendos. (BOAL apud PEIXOTO,1989, p.26)

Diferente de José da Silva, que se irrita frente ao aperreamento das cobranças do Anjo da Guarda imperialista, Homem 1 agradece pelas cobranças, vendo a presença dos americanos como ponto positivo pelo fato de não sermos mais índios, enquanto continua negando a presença do imperialismo: “Tá certo. Tá certo. Se é americano, tem que pagar mesmo, porque vocês ajudam a gente às pampas. Sem americano, tudo aqui ainda era índio.” (BOAL apud PEIXOTO,1989, p.27). Essa peça fez parte do mural - colagem de cenas curtas - intitulado Miséria ao Alcance de Todos e, junto de O Petróleo Ficou Nosso, de Armando Costa e que fazia parte do mural Imperialismo e Petróleo, constitui-se como as peças de agitação imediata do CPC, feitas na rua ou em cima de caminhão, usadas para fixar determinados conceitos, como o conceito de imperialismo.

Voltando para Revolução na América do Sul, vemos, como afirma Iná Camargo, são-nos apresentados também os aspectos da contrarrevolução brasileira, pavimentado pela política de conciliação de classes do PCB:

começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsistente grupo autoproclamado revolucionário (sem descuidar sequer da sua composição promíscua: de operários especializados na repetição de clichês “revolucionários” a “playboys” que não podem participar de uma “ação revolucionária” porque tem festas e outros compromissos de sociedade a que não podem faltar), e culminando com a objetiva aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada pelo imperialismo onipresente - e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida (COSTA, 2016, p.71)

É lançando mão da sátira e da caricatura explícita para revelar os mecanismos da contrarrevolução brasileira que Boal dá continuidade aos avanços iniciados por Guarnieri em Eles Não Usam Black-Tie. Se Guarnieri viria a introduzir a luta de classes - a greve - e os trabalhadores como protagonistas em cena, Boal deu conta de tirar uma fotografia do desastre que se aproximava e era pavimentado

pelas forças de direção das massas operárias e camponesas no país. Além disso, nos apresenta também uma fusão de teses marxistas com o teatro brasileiro, como a tese do Salário, Preço e Lucro de Marx, sendo que os preços são reajustados conforme se aumenta o salário mínimo. Mas o fator primordial para pensar a peça de Boal é que ela carrega em si também outra contradição. Se em *Eles não usam Black-Tie* havia um descompasso entre forma, *Revolução na América do Sul* carregava a contradição de produzir um espetáculo de teatro épico fora das condições em que ele fazia sentido (NEVES apud COSTA, 2016, p. 59), ou seja, uma peça de texto popular que só atingia as classes médias devido às limitações impostas pela própria estrutura de apresentação, um pequeno teatro em Copacabana. Com isso, estabelecendo a entrada do teatro épico na dramaturgia brasileira, e escancarando a contradição de para onde e para quem o teatro era feito, a *Revolução na América do Sul* assentou parte do caminho para um novo capítulo, o que viria a ser a peça-síntese, mais propriamente peça-modelo, do CPC da UNE, *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, de Vianinha. Esta foi definitiva para a construção do CPC enquanto um verdadeiro departamento de teatro de agitação e propaganda, fruto direto de suas referências no teatro político de Piscator.

No artigo *O Teatro Proletário*, Piscator define como uma das tarefas ao novo teatro a seguinte questão:

[...] exercer uma ação de propaganda e educação sobre as massas que são politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que ainda não compreenderam que em um Estado Proletário a arte burguesa e a maneira burguesa de 'desfrutar a arte' não poderão ser conservadas (PISCATOR, 2015, p.151)

Essa ideia é centro das experiências de agitprop e se estabelece como uma das ideias propulsoras para a dramaturgia de Vianinha, a qual o mesmo define, no artigo *O artista diante da realidade*, desta forma:

Quero fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência — necessariamente trágica pelas condições, não porque suas vontades formam condições, porque as condições formam vontades. Um teatro que distinga a realidade da representação e dos valores que o homem dela tira para a modificação destes mesmos valores, mais aptos para enfrentar as condições que a originaram. (VIANNA FILHO, 1983, p.73)

Aqui, cabe um pequeno parêntesis para a definição do que seria esse "teatro de agitprop". Iná Camargo, Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas, com a obra *Agitprop: cultura política*, são cruciais para entender o desenvolvimento desse teatro e suas experiências históricas, assim como suas aproximações com as teorias Lenin e o *Proletkult* de Anatoli Lunatchárski, mas a definição de Julián Boal é a que mais me interessa para a análise do teatro cepecista: mais do que um estilo, propriamente dito, o teatro de agitação e propaganda é uma denominação genérica que engloba todas as formas de espetáculo que visam preparar ou manter um espírito de agitação revolucionária nos seus espectadores (BOAL, Julián, 200. p. 81). Ainda que impreciso, de meu ponto de vista, pois para além da agitação revolucionária o que é mais forte no agitprop é a defesa de determinadas ideias, esta definição permite englobar as mais diversas experiências de agitação e propaganda no teatro, dos trens de *agitprop* da Rússia soviética, ao CPC da UNE.

Essas ideias expressas por Vianinha, sob a influência de Piscator, se manifestam dramaturgicamente em *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, onde a estrutura interna da peça tem todo seu sentido de existência, fruto do encontro destes jovens militantes do Teatro de Arena com o ISEB, em didaticamente colocar no centro da encenação, da maneira mais didática possível, o conceito marxista de mais-valia. Para isso, somos apresentados ao grupo de personagens Desgraçados (D1, D2, D3 e D4) e Capitalistas (C1, C2 e C3). Entre trocadilhos, é engraçado ver que justamente o personagem nomeado como D4 tem como uma das principais características a sua postura questionadora. É interessante notar já um recurso do teatro épico brechtiano, com personagens que abandonam a construção psicológica do teatro dramático, onde os personagens são movidos por suas questões e interesses individuais. Em *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, os personagens são inseridos dentro da estrutura de classes, e suas motivações partem disso. Eles não têm nome, são conhecidos apenas por sua localização na produção capitalista, com os Desgraçados sendo a representação alegórica dos trabalhadores, ainda que carreguem em si características próprias. Na peça, D4 não aceita sua condição de explorado e parte num caminho de investigação para entender os mecanismos da sua exploração. Neste caminho, ele se defronta com a constatação de que a mais-valia absoluta é o "prolongamento da jornada de trabalho além do ponto em que o

trabalhador teria produzido apenas um equivalente ao valor de sua força de trabalho e a apropriação deste mais-trabalho pelo capital” (MARX apud COSTA, 2016, p. 83).

D4: “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo e contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!”. (VIANNA FILHO, 1981, p. 265)

Seguindo os contornos brechtianos, Vianinha também vai pensar, desde a dramaturgia, na cenografia da peça como mais um elemento de distanciamento:

(Enquanto cantam, no outro canto, a moça que saiu da máquina se despede dos capitalistas e sai. Eles viram o tapume – Agora ele representa uma janela de um palacete. Somem atrás do tapume. Aparecerão de short, como estavam, mais cartola, gravata, óculos escuros. Estes apetrechos são tirados do baú, à vista do público. O tapume serve de biombo também) (VIANNA FILHO, 1981, p.230)

Também temos outra assimilação da herança do teatro de revista brasileiro, o *monsieur du parterre*, um espectador-ator que participava das encenações com opiniões, questionamentos, discussões e reclamações (VILLARES, 2014, p. 60). Esse espectador-ator se apresenta na peça de Vianinha como o personagem Sujeito, que quebra a quarta parede para conversar com o público:

Sujeito – Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo) Muito obrigado. (VIANNA FILHO, 1981, p.260)

Esse recurso de distanciamento também será usado em outros momentos na peça, com o personagem Indivíduo, que entra na peça errada, e nas falas de D3, que reclama da peça, dizendo que nem tem tempo para trocar de roupa direito.

O fato é que essas três obras são parte de um longo período de formulação, de busca e pesquisa, do que daria as bases para a criação dramática no CPC, aproximando a herança do teatro brasileiro com a sátira do teatro de revista, com a revista política de Piscator e o teatro épico de Brecht. Estes recursos, assim como os

temas, serão frequentemente base para as outras peças do repertório do CPC, como já mostrado aqui com o desenrolar de cenas que mostram a presença do imperialismo na vida cotidiana apresentado em *Revolução na América do Sul* e em *Não Tem Imperialismo no Brasil*, também de Boal. A postura questionadora de D4 encontra paralelos em *Formiguinho*, de *A estória do formiguinho ou deus ajuda os bôo*, de Arnaldo Jabor. Nela, somos apresentados à saga de Formiguinho que, ao querer construir uma porta para proteger seu barraco, é impedido por falta de uma licença e, em busca da licença, atravessa o país até chegar aos Estados Unidos. Nessa travessia, Formiguinho vai ouvindo as mais ridículas explicações sobre a miséria do país, mas também vai entendendo os mecanismos de exploração contra os trabalhadores: “Descobri que todo mundo tá é explorando a gente. Ninguém quer nada com a gente” (JABOR apud PEIXOTO, 1989, p.97). Esta peça é sem dúvidas um dos maiores êxitos do CPC, conseguindo criar um texto ágil e divertido, regado de toda a comicidade do teatro épico e do humor inteligente, marca do CPC para criar um quadro que explicita não só a exploração e o imperialismo, mas também os problemas mais sensíveis causados pelo êxodo rural advindo da rápida industrialização do país.

Com maior afinação e mais maturidade dramatúrgica, somos apresentados também a duas fortes obras do CPC: *Brasil - Versão Brasileira*, de Vianinha, escrita em 1962, e *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam Martins. *A Vez da Recusa* traz à tona um combate a militância estudantil, “na medida em que desmascara a ingenuidade...ou a irresponsabilidade de um grupo de dirigentes isolados da massa que usa a mentira como arma de luta” (PEIXOTO, 1989, p.21), ainda assim, apesar da alternância entre cenas mais íntimas, onde prevalece um desenvolvimento psicológico (PEIXOTO, 1989, p.20), presentes em ambas as obras, é em *Brasil - Versão Brasileira*, onde vemos se consolidar mais claramente a postura dramatúrgica assumida por Vianinha em *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (COSTA, 2016, p.90), aqui trazendo novamente a perspectiva do teatro épico de Piscator e sua assimilação com o teatro de revista brasileiro, na utilização de slides que dão o tom da encenação e trazem para a cena símbolos que marcam a presença do imperialismo no país:

- 7 - O símbolo da Petrobrás.
- 8 - O símbolo da Esso se superpõe ao símbolo da Petrobrás.
- 9 - Juscelino Kubitschek e Foster Dulles rindo.
- 10 - Só Juscelino rindo.
- 11 - Só Foster Dulles rindo.
- 12 - Augusto Frederico Schmidt rindo.
13. Horácio Láfer rindo.
14. Carlos Lacerda rindo.
15. Assis Chateaubriand rindo.
16. Eisenhower rindo.
17. Kennedy rindo. (VIANNA FILHO apud PEIXOTO, 1989, p. 252, 253)

Todos esses recursos estão a serviço da narrativa, que gira em torno da postura de Vidigal, empresário nacionalista que quer votar pela suspensão do contrato com a empresa responsável pela construção da Refinaria Duque de Caxias, a Kellogg. Num primeiro ato, temos uma reunião entre Vidigal, o presidente da república, Mr. Lincoln Sanders, representando a Esso no Brasil, e Prudente de Sotomaior, presidente do Banco do Brasil. Esses últimos três pressionam Vidigal para votar contra a suspensão do contrato frente aos atrasos da empresa americana. Tudo isso acontece em meio aos preparativos de uma greve salarial na empresa de Vidigal, protagonizadas principalmente por Diógenes, Claudionor e Espártaco, personagens representando diferentes correntes de atuação no movimento sindical brasileiro da época: a ortodoxa e ultraesquerdista, a católica reformista e a jovem renovada disposta a dialogar com os católicos. É inegável essa novidade dentro da dramaturgia brasileira, colocando não só a luta de classes, mas a assembleia no centro da ação dramática, avançando inclusive sobre as contradições apresentadas antes em *Eles Não Usam Black Tie*. Mas o mais interessante é a clareza de influência da linha partidária de aliança com a burguesia nacionalista que levava à frente o PCB, já que Vidigal tem todo o seu sentido de defesa da Petrobrás em sua ideologia nacionalista, o que entra em contradição quando sua posição de classe é ameaçada na peça, o que o faz votar contra a suspensão. Ainda assim, Vidigal rompe com o governo frente à greve e passa a apoiar os trabalhadores, um verdadeiro *wishful thinking* sobre a postura do empresariado brasileiro, a qual o PCB, e Vianinha também, viam como possíveis aliados.

Como último ato deste capítulo, teremos também os *Autos* cepecistas. Estas obras rápidas eram estruturadas como comícios dramáticos, peças que respondiam de maneira imediata a fatos da realidade. Um dos principais Auto cepecista é o Auto



dos 99%, encenado durante a UNE Volante de 1963 e em meio aos grandes debates da Reforma Universitária. O texto percorre a história da formação do Brasil, desde seu descobrimento, as relações de exploração dos portugueses contra os índios, dos brancos contra os negros e, atravessar de pulos históricos, traçar uma crítica aberta à universidade de classes e sua desigualdade, concentrando apenas um terço da população, os filhos da burguesia e da classe média em sua maioria. Em tons de alta comicidade, o que sobrou foi apenas o texto da obra, que nada mais é do que apenas um esboço, devido as próprias características dos autos cepecistas, que exigiam uma ampla flexibilidade para mudanças dramáticas frente aos fatos.

## 5 UM SONHO INTERROMPIDO

Em face as experiências históricas do teatro de agitação e propaganda, Iná Camargo estabelece 3 momentos que aparecem como generalização, inclusive na União Soviética (COSTA, 2016, p. 102). O primeiro, diz respeito a criação de organizações de *agitprop* por estudantes, artistas e intelectuais ligados simpatizantes da causa socialista. Já o segundo, diz respeito à aderência dos trabalhadores dentro dessas organizações, assim como a sua multiplicação geométrica. E por último, no terceiro momento, temos a derrota, assim como na Alemanha e na URSS, esmagado pelo fascismo de um lado e pelo stalinismo de outro. A particularidade do CPC da UNE, sendo essa primeira experiência de *agitprop* no Brasil, se dá pelo fato de ter passado para o terceiro momento - a derrota - sem ter passado pela segunda de maneira ampla<sup>1</sup>. A derrota, que na história do CPC tem como símbolo a sede da UNE em chamas, é expressão também da política de conciliação de classes do PCB, impedindo que a classe trabalhadora e o movimento camponês entrassem em cena frente a crise política e do regime em 1961, levando a frente a política de aliança com a burguesia. Desde esse prisma, o CPC se transforma num verdadeiro sonho interrompido, como define Beatriz Domont (1997). Já eu, não sou adepto do exercício da "passadologia", dos infinitos "e se?", como metodologia para pensar os fatos históricos, mas é irresistível não sucumbir ao "e se esse sonho não tivesse sido interrompido?". Será que conseguiria romper com os limites da política do PC brasileiro? Será que avançaria rumo aos trabalhadores, não só mais encenando suas lutas, mas permitindo que os mesmos as encenassem? São questionamentos que ficam com a experiência, impossíveis de serem respondidos. Mas o que de fato interessa é que, mesmo em sua vida breve, não foram poucas as conquistas do CPC. Da abertura do caminho para as discussões sobre cultura popular, surgindo a busca por novas formas que levou os artistas do CPC a trazerem Brecht e Piscator para o Brasil, até o estabelecimento dos trabalhadores e de seus métodos de luta como um assunto também da atividade teatral, o peso que o CPC cumpre na história do teatro é

---

<sup>1</sup>Destaco a ideia "de maneira ampla", pois ainda é possível enxergar ínfimos vislumbres do segundo momento com a experiência do CPC de Santo André, feito majoritariamente por operários e ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos.

enorme. Um peso que é riscado dos livros didáticos, das salas de aula, mas que é reavivado pela juventude que novamente busca um teatro que toma partido.

## 6 REFERÊNCIAS

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

BERLINK, Manuel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984, (Coleção krisis).

BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul**. [S. l.], 1 nov. 2016. Disponível em: <http://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/boal-revolucao-na-america-do-sul/>. Acesso em: 20 out. 2022.

BRETON, André; TROTSKI, Leon; GALVÃO, Patrícia. [et. Al]. **Por uma arte revolucionária independente**. (tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura). São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira, Seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

\_\_\_\_\_. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

COSTA, I. C; ESTEVAM, D; BOÂS, R. V.(Orgs.). **AGITPROP: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DOMONT, Beatriz. **Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE (1961 – 1964)**. São Paulo: Porto Calendário, 1997.

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. Revista Brasileira de História [online]. 2004, v. 24, n. 47 [Acessado 23 Outubro 2022] , pp. 127-162. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100006>>.

Epub 29 Set 2004. ISSN 1806-9347. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100006>.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem. CPC: vanguarda e desbunde**. São Paulo. Brasiliense. 1984.

MACIEL, Luiz Carlos. **Situação do teatro brasileiro**. In: Revista Civilização Brasileira, ano I, no 8, julho de 1966.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Tudo é história, 85).

MATOS, Daniel; URBANO, Edison. **O processo revolucionário que culmina no golpe de 64 e as bases para a construção de um partido revolucionário no Brasil**. Esquerda Diário, [S. l.], p. 1, 27 mar. 2022. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/O-processo-revolucionario-que-culmina-no-golpe-de-64-e-as-bases-para-a-construcao-de-um-partido>. Acesso em: 20 out. 2022.

MOTA, Danilo Henrique Faria. **O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. 2018. 150f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

MURRER, André Dutra. **A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o Grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições**. Dissertação de mestrado, Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017.

NUNES, Mario. **40 anos de Teatro**, SNT, 1959, 3 volumes.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

SOUSA, Alexandre Ricardo Lobo de. **O teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes : o povo, a nação, o imperialismo e a revolução**

(1961-1964). Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli. 2001. Dissertação (Mestrado em história) - Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, [S. l.], 2001. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/1734>. Acesso em: 18 out. 2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1959]**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

**TEATRO de Arena**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>. Acesso em: 23 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TRÓTSKI, Leon; BRETON, André. **Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente**. [S. l.: s. n.], 1938. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Manifesto-por-uma-Arte-Revolucionaria-Independente>. Acesso em: 19 out. 2022.

TROTSKY, Leon. “**A escola poética formalista e o marxismo**”. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **O artista diante da realidade**. In: PEIXOTO, Fernando (org.). Vianinha: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 73

ZDHANOV, Andrei. **Soviet Literature: - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature**. Disponível em: [https://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm](https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm). Acesso em: 19 out. 2022.